

... وقيل أيضا: الغاوون من الناس

كتب المحرران

"لن يقولوا: كانت الأزمنة رديئة، بل سيقولون: لماذا سكت الشعراء؟"، هذه العبارة التي قالها برتولد بريشت في الزمن الذي أعقب انتصار النازية في ألمانيا، والتي ترذ الاعتبار للشعر ولدوره، هي على قدر كبير من الجنون. جنون الإيمان بالشعر ومركزيته في التغيير.

لكن بهذا الجنون (القناعة) – فقط – تبرز "قيادية" الشاعر. بهذه الأوهام الكبرى ينتصر الشعر .

على مثل هذه المعادلة "الضائلة" تبني "الغاوون" فكرتها. تبدأ سيرتها. فإذا اقتنعنا أن الجنون قدر الشعراء لا مريضهم، فلا بدّ لهم من جريدة إذا. لا بدّ لهم من مواكبة مستمرة لهذا الجنون.

إصدار جريدة خاصة بالشعر، وفي مدينة بيروت طردت فيها السياسة كل ما عداها، لا يعني – أولاً – تحويل الشعر فعلاً يومياً، قدر القول إنه يحتاج إلى مشاريع أيضاً.

تريد "الغاوون" أن تترك الشعر لمصيره، لتقول له: نحن معك. تريد أن تصدّق أنه وهم، لكن من لحم ودم يجوع ويعرى ويتشردّ. وأين؟ في هذه البلاد التي اغتدت من صدره قرونا، وأنجزت أجمل أحلامها على ركبتيه.

الشعر وهم، لكنه وهم قياديّ.

لا قيامه للعرب من دون شعر، لأنّ لا حضارة كانت لهم من دونه.

بشمس الشعر فجر النهضة العربية يكون، وإلا فما لتعليل أن عصر الانحطاط العربي كان عصر انحطاط شعريّ أيضاً (وأولاً)؟

ثمة محاذير بالطبع في مقارنة تدّعي بأن مشروعاً شعرياً خالصاً يمكنه الاستقلال عن واقع سياسيّ متردّ. وفي مدينة مثل بيروت هل يمكننا الخروج، في صباح يوم سبقه تفجير إرهابي، بمانشيت يقول: "لأنّه ليس ثمة حياة أخرى فإنها حياة رائعة" (بول إيلوار)؟ أو: "الشعر يضرب في قلب بيروت" عوضاً من: "الإرهاب يضرب..."؟ هذا امتحان أكثر منه سؤالاً.

وفي الطريق إلى الإجابة دعونا نجعل من عنوان قصيدة حبّ مانشيتاً، من الجمال مانشيتاً. دعونا نسمع في الصباح بائع جرائد متجوّل ينادي على جريدة للشعر. دعونا نضرح بيوميات الشعر في جريدة، ونعترف بتقصيرنا تجاه هذا الكائن المسحور الذي يمتلك عيني رجل وثديي امرأة؛ هذا الكائن الذي ينظر إلى نفسه بنزق.

مجاورة

ولأن قلنا إن "الغاوون" جريدة، فلأنها تطمح إلى أن تكون كذلك؛ منشوراً يرصد لحياة الشعراء أيضاً، في وصف هذه الحياة جزءاً أساسياً في عملية فهم النصوص والحساسيات، وفي وصف هؤلاء الشعراء بشراً لهم همومهم وأفراحهم الصغيرة والكبيرة لكل الناس.

ستكون "الغاوون"، إذا، بيتاً للشعراء، كما لنصوصهم وقصائدهم. ستكون حانثهم الورقية. ستكون منبر مرافعاتهم، وقاعة محكمتهم. ستكون رصيفهم. سترصد لهذه الحياة الصغيرة الموازية للكتابة؛ الحياة التي عاش المكتوب وكبر على جذعها.

الكتابة والحياة ستتجاوران على هذه الصفحات، وتختصمان وتتعانقان وتتبادلان الاتهامات. سيكون من حقّ حياة الشاعر الاحتجاج على نصّه، بعدما احتكر النصّ هذا الحقّ منذ زمن بعيد.

هذه المجاورة بين نصّ الشاعر وحياته، في وصف هذه الحياة نصّاً آخر موازياً، تعطي "الغاوون" هويّتها، لكن – أيضاً – "ورطتها". فهل سيكون في وسعنا المضي في ذلك، وبالمستوى الذي نطمح إليه؟ الإجابة أسيرة إيماننا بما فعل؛ أسيرة هذا الشغف وذلك الأمل.

شكر

وهنا لا يسع أسرتنا الصغيرة، سوى تقديم جزيل الشكر لكل من ساهم، ويساهم، في هذا المشروع. شكر خاص للسيد سليم الصحنوي الذي تبرّع من ماله لتأمين الانطلاقة، وشكر خاص للفنان إميل منعم على تقديمته الرائعة (لوغو الجريدة).

فريق عمل صغير، لا يرهقه شيء أكثر من الحماسة الزائدة، سيتكفل إصدار هذه المطبوعة بدعم من مئات الشعراء والنقاد والأدباء العرب الذين لم يضنوا بكلمة تشجيع وفرح ووعد.

بالطبع، يمكن هذه الجريدة ألا تكون أكثر من مغامرة، لكن، وكما زعم ملكنا الضليل (امرؤ القيس) حين قال لصاحبه ذات يوم، "نحاول ملكاً أو نموت فنُعذراً".

- جملة المانشيت مستلّة من "لسان العرب" لابن منظور.

أملّي يحييكم

العزيزة زينب، العزيز ماهر، أصدقاء "الغاوون" الأعزاء، كيف يمكن أن نَحْتَزِلَ أنفسنا على الجوهري – كي نصل إليه؟ إن دورة عالماً رهيبة. المسافة والقربُ "بيننا" – كلّ ما هو تراكيبيّ بالفعل "بيننا" ويشيرُ في الوقت نفسه إلى الـ "بين" والـ "نحن" – يوُلِّدُ اختلافاً "لامتناهياً" بالمعنى الفلسفيّ للكلمة من لغات وماض وثقافات وأهواء وأفكار... حيث أن كلا من منهجها وشعارها، وكذلك الأمل بـ "العولمة"، لا تتصالح في ما بينها بسهولة.

وفي حين أن أغلب البشر يقيمون تبادلات "تجارية"، وهذا طبيعي وضروري، إلا أننا لا نفعل ذلك. نحن مثقفون، كتاب، شعراء. ماذا سنقول لبعضنا؟ خاصة لا يجب أن نُطْرِي على أنفسنا بامتياز، أو أن نحلم بغنائية شعرية! بل علينا قياس الاختلاف في مادّتنا التي هي "التفكيرُ – الكلامُ – الفعلُ" في اللغات التي وُلِّدنا عليها، وكنتيجة لذلك قياس العلاقات بينها من خلال الترجمة التي هي مسؤوليتنا.

ميشال دوغي

رئيس تحرير مجلة Po&sie

نحن نتجاور بمعيّة الهاوية كما يقول أحد الفلاسفة. وتقاربنا يتطلّب أخذها بنظر الاعتبار والقفز عليها عندما نتّمكن من ذلك. هل يَسْمَحُ لنا اختلافُ اللغات والذهنيّات، على خلفيّة توارixinا المتباينة والممتزجة، بعدم "البقاء على السطح"؟ لم يأت الشعرُ ليُجَمِّلْ، أو يُطْري أو يخدع. ماذا يمكنه أن يصبح اليوم؟ مواكبة للعصر والسير بإيقاعه، عدم اليأس لنبقى متيقّظين. بعبارة أبسط: إن همّ الشعر وقدرته كشف "ظاهرة المستقبل" و "مباغتتها" كما يقول الشاعر، أي الحاضر. دون أن نُبْعِدَ عن النظر، أي التفكير الذي يفسّر لنا الأشياء. إن العقدة للأفراد والأمم، للجماعات المثقفة، تظلّ رهيبة. فهل أنّ التصاقنا بالعالم، بالأرض، بالماضي، تعلّقنا بالأشياء وحبّنا للاختلاف يمكن أن تقربنا من بعضنا البعض "عن جدّ..." كما يقول الأطفال دون أيّ بلاغة خادعة؟

أملّي يحييكم مع صداقتي.

باريس 2007 / 09 / 29

شعراء الملك فاروق

كيف يعيش
شعراء البصرة؟

غياب جسد الرجل
عن نصّ الشاعرة
العربية

إنهيدوانا... أول شاعرة
في العالم

أيها الشعر أيها النثر

ماهر شرف الدين

النثر: أكل الولد التفّاحة.

الشعر: أكل آدم التفّاحة.

- يغشّ الشعر في اللغة، وبذلك ينجو من قدر النثر. هذا إسفين ندقّه بين الشعر والنثر؛ بين تهدين في صدر واحد.

- الشعر خديعة؟ وما هم! الجمال باقة خدائع: الجنس خديعة الطبيعة للعشّاق لبقاء النوع، اللعب خديعة الطبيعة للأطفال لنموّ عضلاتهم، والشعر خديعة الطبيعة لاستيعاب الموت.

- الاستعارة غشّ في أصلها، والكناية أيضاً، والتورية. يغشّ الشعر فينجو، يغشّ الشعر هو النثر حين يفقد عقله، حين يجنّ. الشعر هو النثر حين يصاب بالحكة، النثر حين يهرش جلده... النثر الأجرب.

- النثر يسأل عن اليد التي قطفت التفّاحة، والشعر يسأل عن الفم الذي قضم.

- كابوس الشعر: أنت محتجّز في مصعد لا يصل أبداً.
- كابوس النثر: أنت محتجّز في مصعد معطلّ.

- هنا نقع في شرّ ما كتبنا؛ بصاق البركان وبصاق المطر: أيها الشعر وأيها النثر؟

- النتمة

جيولوجيا

السبت 1 آذار 2008

أسرار الشياطين

صورة التقطها شاعر

في معرض الكتاب الفائت

لناشر معروف، وهو يضع

قدمه على رزمة دواوين

ليعقد عليها رباط حذائه،

ما زالت موضع

تفاوض بين الشاعر

والناشر الذي لم يزل

يطارده حتى اليوم،

راجياً إياه عدم

نشرها.

أي أثر ستركه أسماؤنا؟

"القارب المحمول على الأكتاف والذي لا يعرف الغرق"، أدورُ مع "البقرة العقيم التي تبحث عن عجلها الذي لا وجود له" (الاستشهادات الثلاثة السابقة مأخوذة عن مجلة "سومر"، العددان الرابع والسابع، التي كانت تصدرها وزارة الثقافة والإعلام العراقية سابقاً - 1967)، أسكن خلف ارتفاع النهار ولي نزهة في الجذور، أكتب مضارعة الجسد الذي لا حاضر له "الجسد الذي رأى كل شيء" (السطر الأول من ملحمة جلجامش/ ترجمة طه باقر) فغنى... الجسد الذي يتساقط مفردة، مفردة متشظيا في الأزمنة فقط: أنها هي منفاه، فاللغات بابل، تبلتت في حارته يوما ولم تصمت من بعد والقارات بيوت، الأنهارُ والجبال حواف وممرات والبحارُ مرياه، هو الجسد المحكوم أبداً بالتطواف، بالانشطار الغنائي مع "أنا" ه حاملاً قيثارَه بين زمنين لا ثالث لهما: الماضي والآتي، هذا الجسدُ الشعرُ.

اليوم أكثر من أي يوم، القاراتُ والعوالم "تخاط"، إذا استعرت صورة من أبي العلاء المعريّ ("جسدي خرقّة تخاط إلى الأرض/ فيا خائطُ العوالم خطني")، لكن يخيوط كهرومغناطيسيّة تُشدُّ إلى بعضها مثل رُفَع جلاب ترابي، لا بد من أن يُكتب الشعرُ بأبجدية جديدة لا قاموس أوجد لمفرداتها ولا لغة أوقيانوس تغمر حيواتها كالأسماك، فكل جسد مفردة وكل طعنة موسيقى وكل بقعة من دم نقطة وكل موت عبارة والمعنى أرخبيل الشعر.

مُشرعة موصدةً معا ستظل هذه الصفحة. مرآة يكسرُها حجر؛ إنها الطريقة الوحيدة التي يرى الشاعر فيها... كي يقول كل ما يقول:

"شاعر بمساميره خطٌ وجه الأبد

شاعر فوق صلصاله إنحنى وعُبد

شاعرٌ لا أحد.

وحده سيقول

وحده سيقول" ("ميلاد النخلة").

شوقي عبد الأمير

عن تسليم الشعراء وزارات الثقافة

هوميروس، مروراً بدانتي الليغيري وأبي العلاء المعري، وصولاً إلى كافافيس والسياب.

وإزاء هذا الاكتشاف "الميتاحداثوي"، نجد أن الحكومات العربية في حاجة إلى إعادة النظر في مفهوم الشاعر، والسياق الذي يُديم حيوية الشاعر وحياته. ليس من أجل تحسين صورتها الثقافية والأدائية، وإزالة غبار العسكرة والغلظة عن وجهها القديم، وإنما لحقائق الدخول في الحاضنة الحضارية، لأن الامتلاء الشعري لا ينضب، ولأن الأمم التي تقدّم الشعراء هي أكثر حضوراً من الأمم التي تنتج اليورانيوم والذهب والفلزات النفيسة التي تذهب كالعادة إلى أصحاب الشركات العابرة للقارات. لكن الشعر وحده لا يُهرّب، لأنه بضاعة وطنية خاصة وهوية عميقة في بصماتها، ولا يمكن تزويرها. وهذا ما يفترض أيضاً جعل وزارات الثقافة العربية وزارات خاصة للشعراء، ليس لأنه بضاعتنا الخاصة، كما وصفها مرّة عمر بن الخطاب، لكنه البيت اللغوي الوحيد الذي مهما عمّرت فيه وألبسته من الحلل "المودرن" والضميد المصقول، أو كسوته بعمامة وأعطيته العصا، فإنه سيظلّ باثناً لبريقه السريّ وباعثاً على التأمّل والغواية.

هذه خصال الشعر، وتلك الخصال تمنح صاحبها، حتماً، حضوراً استثنائياً، وشرطاً سرياً يكفل لكاتبه وناقله ومتلقيه حصانة تشفّ إزاءها النفس، وتغسل اللغة بين يديه ثيابها وتعطر جلدها لتكون صالحة للمراودة. فما أبهاك أيها الشاعر، وما أقسى الزمان الذي جعلك تلتذّ بجوعك وأوهامك، وتمدّ حبل كلامك، أو تفتح صندوقك السريّ... ربما ستخرج منه طيور الزاجل حاملة رسائل الشوق إلى جهات الأرض الخمس.

علي حسن الفواز

والبوح والعري والاصطدام... هذه الشعرية يمكنها أن تُغيّر لون الأرض ولون الأفكار والثياب، وتمنحنا امتياز الإمساك بشواظ الراحة. وأظنّها ستدعونا إلى أن نقول، وبشيء من الوقاحة أحياناً، إن أنساق الحضارة ليست هكذا، كما هي ليست لعبة أسواق وبورصات ومضاريات واستثمارات واستيراد وتصدير وسيولات نفطية ومالية... وإنما هي أيضاً لعبة مزاجية عالية الجرعرات، وغواية في الروح التي تحتاج إلى من يقرأ لها حكايات ما قبل النوم، ويغازلها مثلما تُغازل أيّ امرأة جميلة. تلك هي غواية الحضارة؛ دعوة شهوانية ولغة باذخة وأنيقة حدّ أن تجسّها تمطر، وحدّ أن تسمع بوحها تنزع نصف ثيابك، وتسلم نصف رصيدك في البنوك المعلومة والسريّة.

الفهم الكوني للحضارة، وتحت نوبة الشعرية العاتية، امتزجت فيه توصيفات مركبة، فهو يعشق سيقان بريجيت باردو، تلك التي يقول عنها شارل ديغول إنها توفر لفرنسا ما يعادل صادرات شركة "رينو" للسيارات سنوياً كما يعشق جان بول سارتر، حين عُلق بوميبيدو اجتماعاً لمجلس الوزراء يناقش شجون الأمة الفرنسية حين أخبره مدير مكتبه أن سارتر قد مات. وربما هو الحبّ نفسه الذي أطلقه بعض المحاربين في الحرب الأهلية اللبنانية حينما أوقفوا رصاصهم الطائفيّ عندما غنّت فيروز عن البلاد الواحدة، وعن "شادي" الذي ذهب بعيداً.

قد لا نجد تعريفاً محدداً للشاعر، وقد لا نجد توصيفاً خاصاً له، لكن يكفي أن نتذكّر أن كلّ أساطير الإنسان وأسفاره وملاحمه جاءتنا شعراً، أي أن ثمة شاعراً قد كتبها، وأدرك أن الشعر هو اللغة الكونية والسحرية التي يمكن أن تُقرأ وتُحكى، بدءاً من جلجامش إلى

والدعوة إلى إعادة إنتاج سياقات استثنائية لآليات الفهم والرؤية لأحد صانعي العجائب في كوكبنا الأرضي. مثلما هو إعادة إنتاج السياق الجمالي الذي يجب أن يكون فيه الشاعر. لأننا سندرك أن ارتفاع منسوب المياه الجوفية في حياتنا ليس بسبب كثرة خرابنا الحضاري وكثرة هزائمننا وسوء إدارتنا للأرض والجغرافيا وما عليها، وتفرّد "الأعداء الإمبرياليين والعولميين" بنا، وإنما بسبب سعينا غير المتوازن إلى الاستهلاك اللغوي غير "المتوازن" وغير "التنموي"، وطرّد الشعراء من كراسي الخاصة لمصلحة "نخب المال والأعمال"، كما أجازت التسمية، وتركهم يمارسون النعاس والهذيان والشتائم وصناعة الحرائق في المقاهي، حدّ أن حياتنا ليست بسبب غياب وعطالة البلل الشعري، وغياب القصائد من المتن اليوميّ والأسبوعيّ من الصحف بسبب هموم الحروب والفتن والخانات، وربما بسبب الزحف الإعلانيّ وثقافيّة الفرجة!

يبدو لي أن ثمة خطأ غريباً يتداوله البعض من صنّاع السياسات المحلية والسياسات الأمنية والدوقية ومشرعي البرامج الاستراتيجية، يقول إن صناعة الحضارة هي صناعة في العمران السياسي والأخلاقي والبضائعي وفي آليات إنتاج محدّدات التجارة والصناعة وتسويقها، وهذا يستدعي أن تكون قوانينها وشروطها خاضعة لنظام السوق والتسوّق، وأحياناً أكثر قسوة، أو ربما تماثل، إلى حدّ كبير، شروط الحرب. لا امتيازات فيها للمهزومين. لكن البعض، ونحن منهم، نقول إن ثمة شعرية خالصة قد لا يراها الكثيرون العابرون مثل القطارات، لكنها تتسلل إلى أعصاب المواطن والمكان واللغة والفكرة، تنثر غبارها الذهبي المحرّض على الهتاف

بين حركتي الديمومة واستجوابها خطّان، الأول يمضي أفقياً وهو الخط الذي يحاول التماهي معها هكذا من حدث إلى آخر، وهو ما يسمّيه باشلار "النثر"، والثاني يعترض عليه، يستجوبه، يحاول رسم شريحة عمودية، يتقاطعان في نقطة واحدة، تجمعهما ولو لثنيّة، إضاءة بين مسارين، مدّين، شعاعين أو جسدين يذهبان باتجاه مكانين لا هُدفين. نقطة مقفلة مفتوحة في انبجاس الرؤية وتلاشيها مع... نقطة نطفة، هي الشعر.

على هذه الصفحة سأبحث مع "الغاوون" عن هذه النقطة في مرايا الأسئلة التي تولد عارية. لا حدود في الزمان ولا في المكان، لا إيقاعات ولا تفعيلات، لا رُود ولا مريدون، تحدّد مسبقاً ملامحها ومداراتها، لتبقى نقطة غيميّة تهطل دون انقطاع من سماء الشعر.

نقطة هي البدء والتكوين، ذرّة "دمقرطس" التي بالتقاءها مع أخرى نُسجت سجادة الكون، أوّل نتوء مسماري على صلصال الكتابة، باء البسمة الأولى بينما في العلّى "التي كتب بها" كونوش كادرو" "هبوط إينانا إلى العالم السفلي" ربما. وأقول "ربما" فقط لأنه ليس بمستطاع أحد اليوم الجزم بنسبة النصوص الأولى إلى أسماء شعرائها. يومذاك لم يكن أحد يجرؤ، حتى مبدع النص نفسه، أن يوقع باسمه في نص شعري، غير أنني عثرت - من طريق الصدفة - على اسم هذا الشاعر الذي "سطع سهواً" في هامش إحدى الرقايم السومرية عندما كتب: "طلبت الآلهة من كونوش كادرو كاتب هذه الكلمات...". لعله بفعلة هذه التي أخرجته من غياهب المجهول يكون اقتترف خطيئة لن تغفرها له القداسة المطلقة التي كانت تحيط بالنص، بالشعر؟

ترى أيّ "زمكان" طوفاني هبط بالكتابة إلى حضينضها العربي المعاصر؟ أيّ هرم ارتفاعه أكثر من خمسة آلاف عام ما زلنا نتدحرج من قمّته؟ أيّ أثر ستركه أسماؤنا التي لا تكف نكتبها بالفحم فوق الفحم؟ وأي حقول محترقة خراجها الأسماء والصفات والشارات المتهالكة فوق الصفحات بما يشبه الغثيان؟ وأي خطيئة لم نقترفها بعدّ باسم الشعر؟ في هذه النقطة سامضي في رحلة

لا أحسب الشاعر كائناتاً قابلاً للانشطار بسهولة، أو التخلّي عن شروطه الشعرية التي بدأت تقصر المدى التعبيريّ المتداول لغةً وصورةً وتجنيساً، ولا أحسبه أيضاً يتنازل بسهولة عن حقوقه الجمالية واختياراته في أيّ مفاوضات تلحق عادة بحروب المكان والجسد واللغة. ولا أحسبه، مرة ثالثة، مباحاً للعربات والعابرين، وللنسل للتراخي الذي صنع تراكمنا المشوّه وأحزاننا الطاعنة. الشاعر بهذا كائن استثنائي يدرك خطورة جميع التنازلات وتكرارها، ويدرك بشاعة هزائم الروح وفجائع التخلّي عن الحرية واللذة والصوت، مثلما يدرك هذا الكائن المارق والنافر أن صناعة اللغة أخطر من صناعات تخصيب اليورانيوم ودباغة الجلود. إذ إن الحروب الكونية كلّها كانت في جوهرها حروب لغوية، وإن كلّ أساطير الإنسان وملاحمه وأسفاره وعرفانياته ورقاه وأسحاره هي صناعات لغوية بامتياز. إذ هو وارث الألواح وكاتب الوصايا، وكاشف الأسرار، لذا ينبغي أن ننتبه جيداً إلى الزاوية التي يجلس لصقها هذا الشاعر. ربما سيخرج من فنجان قهوته مارد أو طير أسطوري، أو تنسل من بين أوراقه امرأة تفور بكل نداءات الأرض وعطورها، تذكرنا أننا بشر وصالحون للحلم والعطب والرحيل. فأني صناعة غريبة تلك التي يمارسها الشاعر؟ وأي صلاحية يملكها الشاعر، والتي تفوق جميع صلاحيات الحكام والوزراء ورجال الأمن والمحاربين الكبار؟

هذا ليس تعريفاً إيهامياً للشاعر، وليس محاولة لإعطائه امتيازات صانع العطور ومدوّن الرقي والتعاويد، وصاحب شفرات استحضار الغائب، والتحريض على ضرورة تخليصه من تاريخيّة الجوفة والمهرجين، بقدر ما هو محاولة في ضرورة نشر "العقائد" الشعرية و"التبشير" بها،

الفهم الكوني للحضارة،

وتحت نوبة الشعرية

العاتية، امتزجت فيه

توصيفات مركبة، فهو

يعشق سيقان بريجيت

باردو التي تؤمّن

لفرنسا ما يعادل

صادرات شركة

"رينو" للسيارات،

كما يعشق

جان بول سارتر

إضاءة

إنهيدوانا سركون الأكدي... أول شاعرة في العالم

العام 1922 قام علماء الآثار من جامعة بنسلفانيا والمتحف البريطاني، بمغامرة مشتركة للتنقيب في مدينة أور القديمة، التي دُفنت تحت ركام من الرمال في جنوب العراق. وقد غيّرت اكتشافاتهم معرفة العالم وفهمه للتاريخ وما قبله. اللقأ الغنيّة التي عثروا عليها في تنقيبهم، سلّطت الضوء على 3500 سنة من الحضارة المبكرة، ابتداءً بالقرى الأولى التي بُنيت على حافة الأهوار الملحية حوالي 4000 قبل الميلاد، في ما يُعرف اليوم بالعراق الحديث. لقد كانت أور مركزاً للحضارة السومريّة التي ازدهرت على طول الفرات. وقرب مكان إقامة الكاهنة الكبرى في معبد إله القمر نانا، عثر المنقبون على قرص مُدَوّر من مرمر يصوّر كاهنة تتראس طلقس إراقة، كاث مكسوراً ومشوّهاً بصورة متعمّدة. وعندما تمّ ترميمه، وُجمعت قطعهُ سويّة، ظهر نقش على ظهره يقول: "إنهيدوانا، امرأة نانا الحقّ، زوجة نانا/ ابنة سركون، ملك الجميم، في معبد/ إنانا في أور منصّة أنت بنيت، ومنصّة/ مائدة السماء (أنا) أنت سمّيت". هكذا اكتشف المنقبون وصفاً (صورة قلميّة؟) لإنهيدوانا، الكاهنة الكبرى لإله القمر، وأوّل شاعرة معروفة في التاريخ، والتي تعتبر كتاباتها أقدم عمل لمؤلّف معروف على أنه شخصية تاريخية. المقال الآتي مأخوذ عن كتاب الباحثة بتي دي شونك ميدر.

تذكر إنهيدوانا في القرص اسم أبيها سركون ملك الجميع. وقبل العثور على القرص، لم يكن الباحثون يعرفون ما إذا سركون شخصاً تاريخياً حقيقياً، أو متخيلاً أسطورياً. لم يسمع أحد قط بإنهيدوانا قبل ذلك. وها قد مرّت خمس وسبعون سنة منذ اكتشاف إنهيدوانا، قام فيها الباحثون بالكشف عن (وفك مغاليق) آلاف الألواح الطينية المشويّة واللقى التي وسّعت نطاق معرفتنا عن العراق القديم. من بين الخمسة آلاف، أو أكثر، من الألواح الأدبيّة العراقيّة القديمة، يوجد من أعمال إنهيدوانا ثلاث قصائد طويلة لإنانا، وثلاث قصائد لنانا، واثنان وأربعون تسبيحة معبدية. وإذا كانت إنهيدوانا الشخص الرئيسي في القرص، البالغ قطره ٢٥٠٦ سم، فإن الشكل الدائري في الفن السومري للقرص فريد وخاص، وربما يرمز إلى شكل البدر التمام لنانا. يرتبط كل من إنهيدوانا وإنانا بإله القمر: إنهيدوانا هي الكاهنة الكبرى لنانا، الذي هو إله القمر الرئيسي. وإنانا هي ابنة الزيجة القمرية لنانا وننكال.

تصف إنهيدوانا نفسها على القرص (النقش الأصلي الوحيد بخط يديها، بحسب وستنهولز) بأنها سيّدة نانا الحق، زوجة نانا. لقد عُيِّنت إنهيدوانا في منصبها ككاهنة كبرى لنانا من قبل أبئها الملك. تعيينها يتبع تقليداً بدأ قبل إنهيدوانا بمئات السنين، حيث تصبح ابنة الملك كاهنة كبرى لإله القمر في أور.

كان تنصيب إنهيدوانا حدثاً فريداً من نواح عدة. ففي وقت تعيينها، تمكّن سركون من توحيد جميع الدويلات المتحاربة في العراق القديم تحت حكومة مركزية واحدة في مدينة أكد الشماليّة. وكان هذا التوحيد هو الأوّل للمدن الجنوبيّة تحت منظمة إدارية واحدة. القبائل البدوية، التي تتحدّث السامية، والتي يعود إليها نسب سركون، دخلت سومر من جهة الغرب قاطعة الصحارى الواقعة في ما يعرف اليوم بسوريا والجزيرة العربية، كي تعيش في سلام مع السومريّين على الأقلّ، منذ الألفيّة الرابعة، وربما قبل ذلك. ولا يوجد دليل على أيّ صراع عرقيّ.

تصف جوان أوتس المزيج المتنوّع، الذي تكوّن منه الشعب السومريّ، كالآتي: "مصطلح "السومريّون" عادة ما يستخدم لوصف حضارة عامّة لمجموعة سكانية تتكوّن من عناصر لغويّة مختلطة، ويوجد أكثر من سبب للاعتقاد أنّ التشكيلة العرقية كانت متنوّعة كذلك. ومن أولى السجلات، لا يبدو أنّ ثمة تمييزاً اجتماعياً في سومر بين الأشخاص الذين يحملون أسماء ساميّة، والذين يحملون أسماء سومريّة. ولأننا لا نستطيع تمييز أيّ عنصر إقحاميّ في هذا الخليط السكانيّ، علينا أن نعزو هذا الأمر إلى تمازج السلالات العرقية في عهود ما قبل التاريخ".

عُرفت لغة المتحدّثين الساميّين بالأكديّة نسبة إلى عاصمة سركون (أكد). وتبنّى الأكديّون في نهاية الأمر الخط المسماريّ السومريّ لكتابة لغتهم. في عهد السلالة المبكرة (2960 – 2360 قبل الميلاد) هيمن عدد من الملوك الساميّين على السلطة. وقد أصرّ سركون على نقل مركز السلطة إلى الشمال، بعيداً عن المدن الجنوبيّة. وقد تفجّرت الثورات المتفرّقة هنا وهناك، حيث حاولت مدن الجنوب تخليص نفسها من الهيمنة الأكديّة خلال عهد سركون الطويل، كذلك في عهود الذين خلفوه في الحكم. يرى بعض الباحثين أن سركون عيّن ابنته ككاهنة كبرى في أور، من أجل تحصيل دعم المؤسسة الدينيّة هناك. كانت أور، حيث ستعيش إنهيدوانا، مدينة في الجنوب في قلب الحضارة السومرية، بينما كانت أكد تقع بعيداً في الشمال بالقرب من مدينة بغداد في الوقت الحاضر. بتعيين ابنته في مؤسسة دينيّة مهمّة، أمل سركون أن يمارس سيطرة أكثر فعالية على مقاطعات الجنوب ذات الغالبية السومريّة. "سيّدة نانا الحق" و "زوجة نانا"، هكذا تدعو إنهيدوانا نفسها في القرص. بالطبع، زوجة نانا، في الأسطورة السومريّة، كانت إلهة القمر ننكال. وككاهنة كبرى، مدّت إنهيدوانة جسراً، أو ملأت الفراغ اللغزي بين الآلهة والبشر الفانين. في طقس الزواج المقدّس السنويّ تصبح إنهيدوانا ننكال، وتهيئاً للقاء نانا في السرير المكّرّس في المعبد. وبسبب دورها كزوجة لنانا، فإنّها تدعى نن – تكير، أي السيّدة التي هي إله.

هكذا تصف إنهيدوانا نفسها بطرق ثلاث على القرص. أوّلها، زوجة نانا في وضعها كاهنة كبرى. وثانيها، مخلوق فإن لأنها ابنة سركون ملك الجميع. وأخيراً، المحبّة والمخلصة لإنانا، والتي أهدتها منصّة.

كلّ قصيدة من قصائد إنهيدوانا الثلاث ("إنانا وابه" و "السيّدة ذات القلب الأعظم" و"تسابيح لإنانا") هي أغنية مديح لإنانا. ورغم أنّ واجباتها الكهنوتيّة والعامّة انصبّت على الزوج القمريّ نانا وننكال، إلّا أنّ عبادة

إنهيدوانا الخاصّة كانت لإنانا.

لصُق قطع القرص المتشظيّة يعطينا، ليس فقط الدليل التاريخيّ على وجود هذه الكاهنة، لكن صورتها الحقيقيّة منحوتة على مرمر، وهي تمارس طقساً عبادياً لحبيبتها إنانا. هذه اللقيا النادرة، إضافة إلى اكتشاف شعرها في ما بعد، تمثّل تراث امرأة قديمة من لحم ودم صارعت، كما يرينا شعرها، من أجل أن تجد معنى لحياتها ومعاناتها. لقد تركت لنا إنهيدوانا سجلاً يشهد على قدرة إحدى النساء على فهم تقلّبات قدرها، وتحويلها من خلال عبادة تلك الإلهة المعقّدة إنانا. لقد زوّدتنا إنهيدوانا بلمحة خاطفة عن عالم خفيّ، تواجه فيه النسوة القديمات النسيج

المغدّي لعبادتهنّ في شكل قرنه بحميميّة مع أجسادهنّ – إلهاتهنّ.

قصّة حياة إنهيدوانا

بدأت قصّة إنهيدوانا قبل أن تولد: أصبحت أميرة، ثمّ كاهنة كبرى بفضل صعود أبيها سركون إلى السلطة، الذي هيمن على جميع أنحاء العراق القديم. وكي نفهم موقع إنهيدوانا في التاريخ علينا أن نفهم علاقتها بأبيها.

وُلدت إنهيدوانا في منزل هذا الرجل الطموح الكاريزماتيكيّ، وهي الابنة الوحيدة بين أطفال خمسة. ورغم أن سركون كان متزوّجا بامرأة أكديّة تدعى تشلمت تتحدّث السامية، فربّما لا تكون هذه المرأة أمّ إنهيدوانا. فقد يكون لسركون زوجات أخريات، ومن المؤكّد أنّ لديه محظيات عديدات. يظنّ بعض الباحثين أن أمّ إنهيدوانا كانت سومريّة، وذلك بسبب قدرة الشاعرة إنهيدوانا الباهرة على استخدام اللغة السومريّة. لقد نشأت إنهيدوانا في وقت اتّسع سلطة سركون السياسيّة، وكانت عودة أبيها من معارك يحرز فيها انتصارات في أرض أجنبيّة مشهداً مألوفاً لها كطفلة. لقد شهدت تملق الشعب الأكدي لأبيها، واحتفالات النصر في القصر. وعرفت أن أعمامها، وأبناء عمومتها، كانوا يحكمون ويحافظون على المدن التي فتحها أبوها الملك سركون. كما سمعت بأوروك وأور وأمّه، وهي مدن في الجنوب كان يحكمها الملك لوكالزاكيسي، الذي قاتل جيش أبيها. لقد عرفت إنهيدوانا أن هؤلاء الناس كانوا سومريّين، أمّا هي فأكديّة.

نشأت إنهيدوانا وسط تطوّر خلاق لبعض البنى الحضاريّة الأساسيّة في مجتمعتها. لقد هيمن السومريّون على المنطقة الخمسمئة سنة قبل مجيء سركون، وصعوده إلى السلطة. كانت السومريّة اللغة المحكيّة الرئيسيّة، وقد ابتكر السومريّون الخطّ الصوريّ (الذي كان الأساس في الكتابة المسمارية) وطوّروه. ويمثّل هذا الخطّ أوّل محاولة ناجحة لكتابة لغة تُستخدم في نواحي الحياة العامّة كلّها، اقتصاديّة وسياسيّة وأدبيّة ودينيّة. لقد حفّزت الحضارة السومريّة طاقات إبداعيّة كثيرة. في هذه الخمسمئة سنة التي مرّت قبل سركون، انتشر التأثير السومريّ في أنحاء العراق القديم كلّهُ وفي البلاد المجاورة. وعبد الناس، في هذه المناطق، الآلهة السومريّة، وبنوا المعابد والزقورات، وطوّروها، منشئين كمّاً من الأساطير والأغاني والقصص، التي كان معظمها متعلّقاً بأيّام الآلهة.

عندما جاء سركون إلى السلطة بشرّ بتغييرات حضاريّة في طريقة الحياة السومريّة التقليديّة، خاتماً عهد السلالة المبكرة. فاستبدلت اللغة السومريّة بالأكديّة، كلغة محكيّة رئيسيّة. ولأوّل مرّة كتبت اللغة الساميّة الأكديّة القديمة باستخدام الكتابة

المسماريّة التي ابتكرها السومريّون. وفقدت المدن السومريّة التقليديّة سلطتها ونفوذها حين نقل سركون مركز السلطة إلى وسط البلاد في أكد.

هكذا أصبحت الطاقة الإبداعيّة في أيدي الساميّين. لقد استخدمت الألواح والرّقم المكتوبة في هذه الفترة، الخط الجديد بطريقة اتّسمت، كما يصفها جي أن بوسكتيت، بشكلائيّة وانتظام كبيرين. ويرى سي. جي كاد بأن الكتاب من خلال استخدامهم الطين الناعم كتبوا الرموز المسماريّة بعناية وجمال ودقّة لا تضاهي، حتّى أتى الخطاطون الآشوريّون، فشرعوا بالعمل على ألواح مكتبة آشور بانيبال. ووفقاً لبوسكتيت حدث تغيير مدهش في نظام القياس والأوزان، والذي كان في الماضي يختلف من مدينة إلى أخرى؛ الآن وُحِدَت جميع مقاييس الطول، والمساحة، وحجم السائل، وسعة المادة الجافة، وربّما الوزن، في نظام منطقيّ واحد استمرّ كمعيار رئيسيّ لأكثر من ألف سنة. لقد أصبحت هذه التغييرات ممكنة نتيجة قيام حكومة مركزية جديدة...

في خضم هذه التغييرات المثيرة، كبرت الأميرة إنهيدوانا، وأصبحت امرأة بالغة وسط المجد والثروة. وكابنة للملك، لا بدّ لها من دور تلعبه في تحقيق التغييرات الهائلة التي ابتدأها أبوها، والذي عيّنُها، في ما بعد، كاهنة كبرى لإله القمر نانا في المعبد في أور، بعيداً عن بيتها في أكد. وأثناء حياتها الطويلة، أصبح أحد أقاربها ملكاً. ووفقاً لميسل فإن سركون سنّ قانوناً ملزماً لمن أتى من بعده إلى الحكم: الحفاظ على السلطة والنمو من خلال احتكار التبادل التجاريّ، وفرض الاتّابات. وقد ترك رميش، أخو إنهيدوانا الذي تولّى الحكم بعد سركون، نقوشاً يعلن فيها انتصاره على انتفاضة في مدن جنوبيّة، وعلى مقاطعة عيلام الشرقية، وتلّ براك في سوريا اليوم. ويُعتقد أن رميش قتل على يد



إنهيدوانا، امرأة نانا الحق.

أخيه الأكبر وخليفته مانيشتوشو الذي قمع حركات العصيان في البلاد وفي الأراضي الأجنبيّة. لقد قتل مانيشتوشو أيضاً. وبحق كان ابنه نارام – سن حفيد جدّه سركون، إذ توجّ عهده الاستثنائيّ بإعلان نفسه إلهاً. ويلاحظ كاد أن الوثائق الأكديّة لا تزوّدنا بأيّ دليل، أو أي إشارة تدلّ على هيمنة نظام اقتصاد المعبد السومريّ.

تألّه نارام – سن وضع دور المعبد التقليديّ في مواجهة مع دور الملك. لقد استولى نارام – سن، بإعلان إلهيّته، على أرض المدينة المكرّسة للإله، والأمالك التي كانت تقليدياً وقفا للمعبد. وما يزيد في تعقيد الصورة

إنهيدوانا هي الكاهنة الكبرى لنانا

الذي هو إله القمر الرئيسي

وإنانا هي ابنة الزيجة القمرية

لنانا وننكال

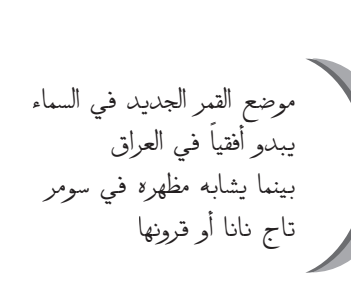
أنّ إله مدينة أكد هي الإلهة عشتار، أو إنانا الأكديّة. إذا، الصراع بين الوسط الدينيّ ومعايله وأفراده من جهة، وبين الحكام الدنيويّين الذين تمتّعوا بخمسين سنة من السلطة السلائيّة من جهة ثانية، هو دليل آخر على التحوّل في المؤسسات الحضاريّة، وفي الوعي في تلك الفترة. وقد يكون رفع إنانا في قصائد إنهيدوانا إلى مكان مركزيّ بين الآلهة الأخرى رأياً منشقّاً احتجاجاً على تدخل الملك في أمور الدين.

أخيراً، اتخذت إنهيدوانا وعياً جديداً للفرد، كما رأينا في الفنّ الأكديّ، وكتبت عن نفسها: "أنا، أنا إنهيدوانا". أرقّ المشاعر وأكثرها حميميّة ألهمت شعرها. استكشفت هذه الشاعرة الدور التحوّليّ الذي تلعبه المشاعر في الفرد. اليوم، ونحن في فجر القرن الحادي والعشرين، بدأنا للتوّ بفهم النقل

الحقيقيّ الذي تحمله الأحاسيس والصور في نفس الإنسان. لقد فتحتإنهيدوانا نفسها لهذه البواعث قبل أربعة آلاف سنة.

الزوج القمريّ نانا وننكال

بدلت الكاهنة الكبرى السومريّة، وعمال المعبد في أور، طاقات وموارد كثيرة من أجل العناية بسعادة الزوج القمريّ نانا وننكال. وبينما ظهرت الإشارة الأولى لنانا في عهد السلالة المبكرة، إلا أن الإله الذي دعاه السومريّون نانا إنما تقصّص دوراً متّخذاً صفات معقّدة تشكّلت، على الأرجح، في الماضي السحيق.
ترينا النقوش والعلامات، التي أتنّا من العصر الحجريّ القديم على عظام الحيوانات وقرونها، أن أسلافنا راقبوا القمر بعناية كبيرة. وقد سجّلت مراحل القمر بدقة على بعض اللقى من هذا العصر. ويعتبر ألكسندر مارشاك، الذي فكّ مغاليق تلك العلامات، هذا النشاط جزءاً من الأسطورة العامّة لأولئك الناس. واعتماداً على هذه الملاحظة الدقيقة، يمكننا التأكّد من أن الناس الأوائل لاحظوا التوافق بين الدورة الشهريّة الحيضيّة للنساء من جهة، ودورة القمر ذات ال29.5 يوماً من جهة أخرى. بالطبع، طرحت هذه المعادلة لغزاً محيراً أمام أذهان أسلافنا النامية. ونظراً لوجود القلة لهدايتهم، في التاريخ أو في الثقافة، فإنهم وجدوا أن الانسجام أو الاقتران بين النساء والقمر علامة مقدّسة للارتباط بالمجهول الذي يحيط بهم؛ هكذا أصبح القمر إلهاً أو إلهة معبودة، كما أصبحت النساء شفيعات، أو وسيطات يمتلكن سلطة روحية عظيمة.



كذلك كان القمر يُشاهد، في أنحاء سومر كلّها، ويُرى ليلاً لتعيين الشعائر والممارسات العطقوسية، ولحساب الوقت. كان يوم ظهور القمر الجديد "أوساكار" مهمّاً وخاصّاً. ففي هذا اليوم من كلّ شهر كان يُقام عيد يدعى أش.أش. وكان يُقام هذا العيد أيضاً بعد منازل القمر الرئيسيّة: اليوم السابع واليوم الرابع عشر. اشتملت القرابين، التي تقدّم لإله القمر، على الثيران والأغنام والحملان، كذلك على زنايل التمر والرمان وغيرها. وقد تضمّنت هذه الاحتفالات المنظمة سجّلات محفوظة بعناية لجميع النذور والقرابين. ونستطيع الوقوع على أهميّة هذه الاحتفالات في أور من خلال معرفتنا أن المعبد هو من كان يتحمّل أكلافها، إضافة إلى الملك والقادة الكبار وأعيان المدن الأخرى، والذين يتناوبون على تجهيز المستلزمات الضرورية للاحتفالات العطقوسية هذه.

منازل القمر بعد البدر التمام لا يُحتفل بها. ويبدو أن القمر المتضائل يمثل رحلة صوب العالم السفليّ، حيث زار نانا الربّ نركال، إله العالم السفليّ، فكتب وقدّر مصائر الموتى في يوم اختفاء القمر (المحاق يونا - أ): يوم اضطجاع القمر.

موضع القمر الجديد في السماء يبدو أفقيّاً في العراق، بينما يشابه مظهره في سومر تاج نانا، أو قرونها. ولهذا فإن شكل القوارب الواسعة الانتشار، والتي تدعى في السومرية ماكور (وسيلة النقل الرئيسيّة في أهوار الدلتا)، يكون على هيئة قمر جديد، في معنى أنّه ذو شكل هلاليّ. ويُعتقد أنّ نانا كان يركب قارب السماء الهلاليّ الشكل في مسيرته الشهرية.

ما برح الباحثون يدرسون، وبشكل مفصّل، اكتشاف وولي لمجمع معبد إله القمر في أور. ورغم أنه لم تُفهم بعد كيفية استخدام المباني، إلا أنّ إجماعاً عاماً حديثاً يقول إنّ المجمع يحتوي على دكة مرتفعة، وفوقها تنتصب الزقورة. أرض الدكة المرتفعة، والمحاطة بجدار، تنقسم إلى فناءين دينيين معزولين كما يصفهما هول: "أحدهما يشمل الجانب الشمالي الغربيّ كله من المرتفع، وهو ميدان نانا، والآخر يشتمل على الجهة الشرقيّة التي تعود إلى ننكال. الخط الفاصل بينهما، أو ربّما منطقة التقائهما، هي الزقورة في الوسط. والمعبد الذي انتصب في يوم ما من على قمّة الزقورة، كان ميدانها المشترك، حيث يُعبد الاثنان سوياً".

ظهر نانا في العام 2600 قبل الميلاد، كان أحد المرّات العديدة التي يظهر فيها إله القمر في تاريخ البشرية. لقد راكم هذا الظهور من المعاني القديمة التي ربطت البشرية بعبادة القمر. وكقمر يبرز في الليل ويضيء الظلام، كانت ألقابه سموية وأرضية، "الفخور المبهتهج يأتي من زرقة السماء، لباسا عرجون الهلال تاج. وفوق الأرض كان هو الراعي الإلهيّ، كذلك العجل المرح اللعوب. وفي إحسانه كان وجود بالزبدة والجبن والقشدة على عباداه المؤمنين". يعتقد ولفكان هيمبل أن بقرات نانا العديداً، في هينتهن السموية، ظهرو كنجوم في السماء، وكان القمر راعيا، ما أدى إلى تسمية مجرّتنا بدرب اللبّانة (الطريق اللبنيّة).

ومثلما كانت إنانا إلهة كوكب الزُهرة، كانت أيضاً الطفل الأكبر للزوج القمريّ نانا ونركال.

ووفقاً لوصف إنهيدوانا، فإن إنانا هي المذ والجزر في قلب الخطة الكونية. ولذلك فهي رمز آخر، كالقمر، للنظام الطبيعيّ في التحول. وكخلاصة للتقلب تضمّ إنانا بين ذراعيها الممتدّتين، في صورة واسعة، كلّ التناقضات والاضداد والتناقضات التي تشتمل عليها دورات الطبيعة في العالم: الندرة والوفرة، العنف واللطف، الموت والحياة.

بعكس إنانا، لم تكن إنهيدوانا ابنة القمر، لكن عروسه، مؤدّية دور ننكال في طقوس الزواج المقدّس. تماماً كما كتبت كاهنة كبرى، جاءت بعد إنهيدوانا، أنها امرأة بخواصر مؤهّلة في طهرها جديرة بالكهنوتية.

في طقوس الزواج المقدّس، تصبح إنهيدوانا ننكال، أي القمر الأنثى: لقد أعادت إنهيدوانا تمثيل اقتران الإله والإلهة، الأنثى والذكر، السماء والأرض، ذلك الاقتران الذي أنزل بركات الخصب والنجاح في السنة الجديدة. العناية بننكال، كانت إحدى وظائف إنهيدوانا الرئيسيّة، والمحافظة على رضاها وتغذيتها كي تبقى كريمة مع الشعب.

ننكال التي مُنّلت، كما يبدو، على شكل تمثال إلهة، خصّصت أكثر العناية التكريسية. وقد خُصّص معظم وقت الهيئة العاملة في المعبد وطاقتها، في سبيل العناية بالإلهة التي عاشت في حيّزها الخاص بها في المبنى المقدّس، الذي هو ماوى الكاهنة الكبرى؛ الكييار. يصف ويدك مساكن معبد ننكال بالقول: "تُحاط الباحة، أو البلاط المركزيّ، بغرف شبيهة بغرف البيوت الخارجية، لكن صفات أخرى أضيفت إليها، موجودة فقط في بيت الإله، منها مكان الغسل والوضوء، حيث يطهّر العابد أو الكاهن نفسه، قبل التوجه إلى المالك الإلهيّ للبيت. أيضاً، ثمة قواعد تنصب عليها أعمدة حجرية تحيي ذكرى المنجزات الدينية لخدم كبار مثل الملك والأنتو. ودكّات، في إزاء الحائط، تُتخذ كمقاعد لإداريي المعبد الإلهيّين، أو لمديري شؤون المعبد. تدل بعض الأشياء كجِرار

الخزن، وحفرة الحائك، والجداول، والألواح الاقتصادية، على النشاطات المتنوّعة التي تتطلبها عملية إدارة المُلْك. والمقدّس تقابل الغرف التي تُشيد جانبياً في البيت الخاصّ لصاحب المنزل. هنا جلست الإلهة على منبر، وتضرّع زوّارها متودّدين إلى تمثالها". لعبت الإلهة ننكال دوراً مهماً في ديانة إله القمر في أور، المدينة الوحيدة التي تقترن بها. وفي نصوص متأخّرة كانت تدعى "أم أور"، بينما توجد تسبيحة لننكال ذُكرت في النصوص العتيقة من عصر الفارا حوالى 2500 قبل الميلاد.

رُسمت الدورة الحيضيّة الشهريّة لننكال، وكذلك الدورة الحيضيّة لإنانا. وكضرب من التحيزات الكشفية، وجد كلوز ولك أن جذر الفعل "تحيض" إنّما هو في اسم إشارا، الإلهة عشتار- إنانا في خاصيّتها الأمومية. ورغم أنها لم تكن أماً البتّة فقد أصبحت عشتار إشارا عندما ولدت في ملحمة الخلق الأكديّة المجيدة أثورايسس. لقد وجد كلوز ولك أن جذر الفعل "رش"، الذي يعني "تحيض" أو "تطمث" أو أن "يكون في المهد"، قلبٌ في اسم عشارا إلى "شر". أمّا الفعل الأكديّ القريب "هراشتو" فمعناه: يربط أو يضمّد، ويستخدم للإشارة إلى الضماد بالملابس والاقمشة التي تستخدمها النسوة أثناء النزف الحيضيّ. الإلهات، كنماذج بدائيّة للنساء، حملن دورة القمر ذات 29.5 يوماً في أجسادهن. وقد لوحظت هذه العلاقة الخارقة بين دورة القمر ودورة الأنثى في طقوس الكثير من الحضارات. في كتابها دم وخبز وورد "تعزو جودي كران أصل هذا الطقس، وحَتّى منشأ حضارتنا وبيداتها، إلى اكتشاف أسلافنا التناسق والانسجام بين الدورة الحيضيّة ومراحل القمر. وتقران جودي كران بين طقوس العزل والاعتكاف الحيضيّ التي دُوّنت في القرنين الماضيين من قبل جيمس فريزر، وجين سي كوديل، وماركريت ميد، وآخرين. لقد توجّب على المرأة الحائض، خصوصاً في أوّل طمث لها، الالتزام بمحرّمات ثلاث: ألا ترى ضوءاً، ولا تمسّ ماءً، ولا تلمس أرضاً أو تراباً. قوّة دم الحيض العظيمة، التي استلزمت هذه المحظورات، كانت تُعزى إلى تزامنها مع منازل القمر ومراحلها. لذلك توجّب على المرأة القيام بممارسات تحتوي وتسخر عظمة هذه القوّة وروعتها، لجهة أن الآلهة يمكنهم التدمير بسهولة كما يمكنهم الخلق بسهولة. تطوّرت هذه الممارسات المبكرة إلى العطقوس الأولى. وتعتمد كران على قصص الطقوس الحيضيّة من جميع أنحاء العالم، وهي تتحدّث عن ممارسات متقنة مبتكرة استطاعت بواسطتها النساء احتواء اللغز.

هذا الطقس الكبير، الذي كانت تلقى من أجله ننكال العناية والاهتمام، هو الزواج المقدّس. يضمن هذا الاحتفال دوام خصوبة الأرض. لذلك ربّما أقيم في بداية السنة الجديدة بعد الحصاد. تتمثّل ذروة هذا الطقس في لقاء الإلهة ممثّلة بالكاهنة الكبرى، والإله ممثّلاً بالملك، في نكاح جنسيّ مقدّس. وهذا الفعل له قوّة، على ما يذهب السومريّون، تقدح الشرارة لإعادة توليد الحياة الزراعية كلّها.

إنهيدوانا كمفسّرة أحلام

وظيفة رئيسيّة أخرى للكاهنة الكبرى تتلخّص في كونها قناة لإيصال الرسائل والوصايا من الآلهة: في الليل تستلم الكاهنة الكبرى، في نومها، ما تدعوه إنهيدوانا هدية ننكال من الأحلام. بعد ذلك تُفسّر كيفية تعلق هذه الأحلام بالأفراد، أو بالناس كلّ. في سومر تُعتبر الأحلام النبويّة بمثابة رُسل إلهيّة مهمة. ثمة نصّ من نصوص الزواج المقدّس يصف كيفية الطلب من إنانا الاستقاء والنوم أمام ربّ تموز الشخصيّ، ربّما للحصول على رسالة في حلم. ويرى أحد الباحثين

إضاءة

أنّ الإشارات النصّية لوضع الاستلقاء، أو الاضطجاع، بالإضافة إلى صلتها بالزواج المقدّس، تقترن في صورة كبيرة بالأحلام. ويرى هالو وفان دجك أن ننكال كمثّل إلهات أخريات يُعرّفن كنصيرات وراعيات لتفسير الأحلام، وأن ذكر الأريكة العطقوسيّة (حرفيّاً الأريكة المشرقة المثمرة) يُشير إلى طريقة، أو تقنيّة معيّنة لإثارة الاستجابة الرَبّانيّة الإلهيّة. وعلى هذه السنّة تستمرّ إنهيدوانا في فك رموز الأحلام التي أرسلتها ننكال. وبالرغم من عدم وجود أمثلة دقيقة مطابقة لكاهنة كبرى وهي تلعب هذا الدور، يؤكّد هالو وفان دجك أنه، على الأقلّ، جدير بالذكر الدور الكبير نسبياً الذي لعبه تفسير الأحلام المشهود له في الأمثلة السومريّة للكاهنة مقارنة بدورها المتواضع نسبياً في الذخيرة الهائلة للطرق التنبؤيّة التي جاءت في ما بعد.

كانت ننكال (إلهة القمر) ابنة ننكيوكا (إلهة القصب) وأنكي (إله الحكمة والمياه العذبة). ويعتقد جاكسون أن ننكال ربّما تكون أيضاً إلهة القصب. وبهذا النسب كانت ننكال في البيت بين القصب على حافة الأهوار المحيطة بالنهرين العظيمين دجلة والفرات. والقصب يملأ الدلتا، حيث يلتقي النهران في رأس الخليج الفارسيّ. هذا المأوى المائيّ يلائمها جيّدا كي تصبح الإلهة التي تُرسل الهبات كأحلام. تقول إنهيدوانا نانحة:

"ليس لي أن أبسط يدي

من السرير المقدّس النقيّ

ليس في قدرتي أن أفسّر

هبات ننكال من الأحلام

لأي أحد".

ننكال، التي يعني اسمها "المرأة العظيمة"، تهيم في تلك المنطقة الفاصلة بين الأرض اليابسة، والأعماق المائيةّ للأنهار. وفي ذلك المكان الاتّقائيّ، بين الوعي الصلب واللاوعي الوحليّ، تبرز الأحلام. ننكال هي التي تحوّل هذه الأحلام، وتجوّب الأهوار تحت نور القمر، نور زوجها القمر نانا، لتفتّح صنوبر لعبة الصور الخياليّة الحُصبة في الظلام الذي يشكّل الأحلام، التي تُرسلها، بعد ذلك، إلى كاهنتها الكبرى التي بدورها، ومن خلال موهبتها ومهارتها، تقوم بتفسيرها.

مكانة إنهيدوانا في التاريخ

المثال الذي وضعته إنهيدوانا أثر على تقليد الكاهنة الكبرى في أور لخمسمئة سنة لاحقة، قام خلالها الملوك الذين تابعوا بتنصيب بناتهم وأخواتهم على الوظيفة الكهنوتيّة الكبرى. لقد استحدثت إنهيدوانا تقليداً رفع الوظيفة الكهنوتيّة الكبرى إلى مكانة عظيمة ومبجّلة. وكان جلال الكاهنات في أور يصل إلى درجة احتفاظهنّ بوظيفتهنّ لدى حدوث التغيير السلاليّ في الحكومة المدنيّة في المدينة. وقد أحرزت إنهيدوانا نفسها تأليها حقيقياً في الثيولوجيا المتأخّرة. فقد دُفنت هي وغيرها من الكاهنات الكبيريات، في مقبرة خاصّة بجوار الكييار في أور. ويبدو أنّ هذه المكانة الخاصّة التي حصلت عليها الكاهنات الكبيريات، حتّى بعد وفاتهنّ، كانت موجودة مبكراً في التاريخ السومريّ: تشير النصوص إلى وجود أعياد معيّنة مكرّسة ومهداة إلى "الراقداً"، وثمة سجّلات تشير إلى أن هدايا الجبن والزبدة والتمر والزيت قدّمت إلى الكاهنات الكبيريات المتوفيات. كما أن بعضهنّ قد عُبد في مراقد، أو مزارات صغيرة في معبد ننكال. وبعد وفاةإنهيدوانا بثلاثمئة سنة، رُمّمت كاهنة كبرى، تدعىإنانيدو، المقبرة تاركة هذا الإهداء: "في ذلك الوقت – وبالنسبة إلى غرفة الطعام التي نصّبت فيها رموز أورنو، اليوم المشوّم للكاهنات الكبيريات القديمات – الجدار لم يحط بالمكان. تركت الثغرة فيه كما هي، كصحراء قفر، لم تنصب

السبت 1 آذار 2008

عليه حراسة، ومكانه لم يُنظّف. أنا بعلمي العظيم بحثتُ عن غرفة المقادير المقبلة. أنا حقّاً اتخذت مكاناً مقدّساً أكبر من المكان الذي كان مرقد الكاهنات الكبيريات القديمات. حقّاً أحطتُ مكانه الخرب بجدار عظيم، ووضعت حراسة قويّة هناك، ومكانه أنا انتقيتُ حقّاً".

يؤكد إهداء إنانيدو أن الكاهنات الكبيريات اللواتي جنّ قبلها قد احتلن مكانة عالية. لقد أصبح شعر إنهيدوانا جزءاً من الآثار الأولى في الأدب السومريّ، والتي تمّ تبنيها واستخدامها في مدارس النُسخ في المعبد خلال العهود السومريّة الجديدة (1900 – 2200). وقد وُجدت نسخ عدّة لكتابات إنهيدوانا، لم تزل باقية إلى يومنا هذا، بسبب النُسخ المتعلمين في العهود السومريّة الجديدة، وكذلك تلامذة مدارس النسخ البابلية القديمة، الذين نسخوا عمل إنهيدوانا وهم يتعلمون مهنة النسخ والكتابة.

قصائد إنهيدوانا وتساييحها

كان يمكن لإنهيدوانا، لولا كتاباتها، أن تظلّ مجرد اسم على لائحة الكاهنات الكبيريات في أور كبقية بنات الملوك اللواتي اعتلين منصب الكهنوتيّة الكبرى لخمسمئة عام. في التنقيب الأركيولوجيّ يُعتبر العثور على ثلاث قصائد طوال لإنانا، وثلاث قصائد لنانا، واثنتين وأربعين تسبيحة لمؤلّف واحد، بمثابة العثور على منجم ذهبيّ للمعلومات الفنيّة. ولأنّ مؤلفاتها الجميلة درّست ونُسخت ورُتلت لأكثر من خمسمئة عام بعد وفاتها، يدعو كفا فريمر – كينسكي إنهيدوانا بشكسبير الآداب السومريّة القديمة. النصوص الأدبيّة من الفترة السركونيّة هي الأولى من نوعها التي يمكن قراءتها بطلاقة وسلاسة. ولأن كتابات إنهيدوانا كانت من بين تلك النصوص المبكرة الأولى، فإن قصائدها جزء من النصوص الأدبيّة الأولى المعروفة في التاريخ.

لقد عُرفت الكتابة واستُخدمت في سومر حوالى ستمئة سنة قبل أن يحدث تغييران مهمّان يفتحان الطريق للغة المكتوبة كي تُعبّر عن الفوارق الدقيقة في اللغة المحكيّة. قبل هذه الابتكارات، كانت النصوص تميل إلى أن تكون مجرد أسماء تنظّم سوياً. أولى هذه التغيّرات سمحت للعلامات المسماريّة السومريّة، التي كانت وبشكل طبيعيّ تُعبّر عن الكلمات بأكملها، أن تُستخدّم للإشارة إلى المقاطع اللفظيّة. وبذلك ازداد، في صورة كبيرة، عدد الكلمات المحكيّة التي يمكن كتابتها. هذا التوسّع في مدى التعبير سرعان ما أدّى إلى تطوّر ثانٍ، هو استخدام علامات معيّنة للتعبير عن بعض العناصر النحويّة مثل زمن الفعل، والشخص، أو الفاعل. وقد ساعد كلا التطوّرين على القيام بعملية تطوير معجم مفيد من المفردات. وثمة مكتبة كبيرة، من النصوص التي تعكس هذه التغيّرات، عُثِر عليها في أبو صلابيخ، وهي مدينة صغيرة شمال نيبور. لقد عُثِر هنا على أقدم النصوص الأدبيّة القديمة، والتي تعود إلى حوالى 2500 قبل الميلاد، والتي تحتوي تعاويد ورُقنٌ سحرية، وتساييح للمعابد، وأساطير حول الآلهة، وأدب الحكمة. وهذه الترانيم القديمة المُشار إليها تمثّل بشيراً لترانيم المعبد التي كتبتها إنهيدوانا بعد حوالى مئتي عام.

يذهب تراث إنهيدوانا إلى أبعد من كونها المؤلفة الأولى في تاريخ الآداب: النابغة والأديبة العبقريّة التي لم تؤثر على وظيفة الكاهنة الكبرى في أور فحسب، لكن أيضاً على الثيولوجيا واللاهوت السومريّ. وتعبير حديث، يمكن القول إنّها أثّرت على سيكولوجيا عصرها، والأجيال التي أتت من بعدها. لذلك يدعوها هول بأنها أبرز شخصيّة في تلك الحقبة، وربّما الأبرز في أيّ حقبة من تاريخ ديانة إله القمر في أور. وصلت إلينا معظم أعمالها في نُسخ مصنوعة في الحقبة

البابليَّة القديمة (حوالي خمسةئة سنة بعد وفاتها). شهرتها الفائقة يشهد لها عددالنسخ الموجودة الآن لتسابيح إنانا، إذ يوجد لدينا حوالي الخمسين نسخة منها. ويرى هالو وفان دجك أننتاجاتها الشعرية، ولا بدّ، قد استخدمت كنموذج لكتِّبة التسابيح في الأزمنة اللاحقة.

تسابيح المعبد

الاثنتان والأربعون ترنيمة لا تُؤكِّد فقط القدرة الإبداعية لإنهيدوانا الشاعرة، لكنها تقدِّم أمثلة مثيرة للممارسات الطقوسية، والفهم السومري للآلهة وللإلهات واللاهوت العراقيّ القديم. لم تكتب التسابيح لإله المعبد، أو إلهته، لكن للبيت المقدس نفسه، أل – إ، أو الإيكال حيث عاشت الإلهة، أو الإله. في "تسابيح المعبد" يحمَد المعبد في صور مختلفة: المزار المائي، أسد البراري العظيم، جامع قوى السماء، تاج السهوب العالية، البقرة الوحشيَّة، سرَّة الأرض والسماء. في إحدى هذه التسابيح تصف إنهيدوانا معبد إيبابر، معبد إله الشمس أتو، فتقول:

"قرونك المشرقة فضة
لحيثك اللازوردية الالامعة
تتدلى بإسراف".

... بعض العبارات في هذه التسابيح تبدو مدهشة لجهة تركزها حول المرأة وانحيازها إليها. ولا نعرف ما إذا كان ذلك ناجماً عن كون إنهيدوانا امرأة، أو بسبب الحضارة، التي بفضل قربها الروحي من الأرض، وهي تقليدياً بمثابة ملكوت الإلهة، قد دمجتها بحساسةً أثنويَّة. لم تكن صور القوى الأثنويَّة شائعة في النصوص الدينية إلى درجة أنها كانت تحتاج إلى توضيح، رغم أن هذا الخيال الصوري قد يكون عنصراً طبيعياً في حضارة فيها تماثيل للإلهات. على سبيل المثال، في التسبيحة السادسة لمعبد الإلهة شوزيانا تقول الشاعرة:

"بذرتُ زهوراً بغزارة

في موقعك الثنير

البيت الموصد الشامخ

للساء المخلصات".

وفي تسبيحة لئنهُرساك، الإلهة الأمّ في سومر، تقول عن المعبد: "إن داخلك رحماً عميقة مظلمة". وفي التسبيحة الخامسة عشرة تصف معبد كيشبانا بالقول:

"ثدي الأمّ مرعب ومكان أحمر
مُصان في الرحم المظلمة".

أمّا تسبيحة إنهيدوانا الثامنة لمعبد نانا في أور، الأكيشوكال، فهي مثيرة ومدهشة في صورة خاصة، لأنها تقيم في الكيبار الذي يُذكر في التسبيحة، التي نثبَّتْها كاملة ههنا: **"يا أور**

تتناسل ثيراناً واقفة

في أجمة الماء والقصبا

الصخرة البيضاء أكشوكال

عجل بقره عظيمة

أكل الحبّ في السماء المقدَّسة

بقرة وحشية أحبولة نصبت على عَشْ

أور

أوّل أكل ثمار في الأرضين

مزار في المكان النقيّ

أوّل قطعة أرض لأن

يا بيت سيون

الأميري يليق ببابك الأمامي

الملوكي يليق بحائطك الخلفي

عيدك تسبيحة أدا

الطبول المقدَّسة وأوب معدنيّ والالات

المغطاة بالجلود

تملاً مادبك

ضياؤك الفيّاض

ربوبيّتك المخلصة

أشياء نفيسة

في الكيبار، عُرف الكاهنات

ذلك المزار الفخم للنظام الكونيّ المقدَّس

يتابعون مرور القمر

ضوء القمر المتضائل ينتشر على البلاد

ضوء النهار الجارف يملأ كل بلاد

أيها البيت

وجهك المشعّ

أفعى عظيمة في هور القصب

أساسك

أيها المزار

الأيسو الخمسون

البحار السبعة

يفحص الأعمال الباطنيّة وما تخفي

صدور الآلهة

أميرك

مالك الأمر

تاج السماء العريضة

هو أشمبابار

ملك السماء

يا مزار أور

بُنِي هذا البيت على موقعك المشرق

وشيد مقعده على منبرك".

الاثنتان والأربعون تسبيحة دلالة على منزلة إنهيدوانا الرفيعة، وأهميَّتها في مدن عذّة، إضافة إلى أور حيث عاشت، وأوروك المحاذية التي ربّما تكون قد أدّت فيها وظيفة الكاهنة الكبرى. ويلخص الباحثان هالو وفان دجك موضوع التسابيح كالآتي: "ترينا تسابيح المعبد أنّ إنهيدوانا عالمة لاهوتيَّة ثيولوجية منظوميَّة متضلّعة بخفايا المعتقدات السومريَّة، وقادرة على تبنيّها من وجهة نظر جديدة".

قصائد إنانا الثلاث

لقد مرّت أربعة آلاف سنة منذ أن كتبت إنهيدوانا قصائدها هذه. تجمع الشاعرة في وصفها، جنباً إلى جنب، جمال الإلهة ورقّتها، وعنفها وقوّتها الصاخبة. هذا التناقض مروّع ومدهش. عين العقل غير معتادة على مشاهد دمويّة من صنع إلهة. ونحن لا نكاد نفهم، أو نتخيّل إلهة ذات رغبة دمويّة كهذه. إنانا شريرة في هجماتِها، وصارمة لا تلين في مطالبها.

كانت إنهيدوانا شاعرة متّقدة ذات بصيرة نافذة، عاشت في مستهلّ تغير حضاريّ هائل. قبلها وبعدها جاءت حضارات متعدّدة متعاقبة ظلّت لآلاف السنين تفهم نفسها على أنها مشدودة إلى النسيج الكونيّ لآلهة الخصوبة وأخواتها. لقد عبّرت إلهات العصر الحجريّ الحديث في العراق القديم، عن تجربة المقدّس بطرق متنوّعة. بعضهنّ، كما في جارمو وحلف، كنّ أوعية الخصوبة الممتلئة. وعلى النقيض من ذلك، تظهر الإلهة الساماريّة راقصة مع عقربها على الأنغام الغريزيّة للطبيعة الوحشيّة. أمّا إلهة العبيديين، ذات الرأس الأفعوانيّ، فإنها ترفع طاقة الأفعى، ذلك الحيوان الأرضيّ الذي

يحوّل نفسه باستمرار من خلال سلخ جلده. الأرجح أن إلهة الحيوانات ظهرت في أشكال متعدّدة في الخبز الحلفيّ؛ مالك الحزين، الثور، الزرافات، الأفعى. في العصر الحجريّ الحديث، وُجد عالم المقدّس في العالم الطبيعيّ، وفي عمليّاته المستمرّة كالولادة والنمو والموت. ولم تصنّف المعتقدات السلفيّة في ديانة العصر البرونزيّ، إلا أن مبدأ انغماس الطبيعة بالإلهيّ كان افتراضاً حيويّاً في النصوص السومريّة المقدّسة، والممارسات الطقوسية. وثمّة اعتقادات مشابهة كونت لب الدين السومريّ والتركيبية الأساسية التي من خلالها يعرف بانثيونه. وخلال الألف سنة التي مرّت على وفاة إنهيدوانا، حدث تحوّل في دين الشرق الأدنى: لقد أصبح الآلهة الذكور أكثر بروزاً في البانثيون، وأحياناً اتخذوا أسماء الإلهات الأوّل وقواهنّ. وفي ما بعد، خرج إبراهيم من أور، مدينة إنهيدوانا في جنوب العراق القديم، وجاء بقيادة يهوه إله العبرانيّين. ولد إبراهيم حوالي العام 1700 قبل الميلاد، وأمضى سنواته الأولى في أور الكلدانية، وليس من شك في أنه أمضى بعض الوقت في المعابد السومريّة مع عائلته وأصدقائه الفتيان.

ويتابع بوسكيت رحلة إبراهيم بالقول: "تحرك إبراهيم من أور الكلدانيّة في أقصى الجنوب السومريّ، على طول الفرات حتّى أعالیه في ناهور، في مكان ما على منابع نهر الخابور. وسار بعد ذلك إلى الجنوب الغربيّ صوب فلسطين في تطواف جدير ظاهرياً بالتصديق في سياق أوائل الألفيّة الثانية قبل الميلاد".

وسواء أكان ذلك حقيقة أم أسطورة، فإن القصص المتعلقة بأصل إبراهيم تشير إلى وجود صلة مباشرة ما بين الأسطورة السومريّة والقصص الإنجيليّة. كما أنها تشير إلى وجود مصدر لمنشأ الكثير من المتشابهات الإنجيليّة. وفي هذا الصدد يقول كريمر: "من المحتمل جداً أن يكون ثمة دم سومريّ في أجداد إبراهيم الذين عاشوا لأجيال في أور، أو في بعض المدن السومريّة الأخرى. باختصار، قد يكون الاحتكاك السومري – العبرانيّ أكثر حميميّة مما يُعتقد اليوم. والقانون الذي ظهر وانتشر من صهيون (أشعيا 2: 2) ربّما يكون ضارب الجذور في التراب السومريّ".

في الألفيّة الأولى قبل الميلاد، تطوّر الإله العبرانيّ متّخذاً صفة توحيدية، رغم أنه، كما يدلّ عليه اسمه: ألوهيم، والتي تعني حرفياً: آلهة، حافظ على صيغة التعدّد أو الجمع. لم يكن هذا الإله في الطبيعة، بل كان منفصلاً عنها. يمتّع بممارسة إرادته، والطبيعة تستجيب لأوامره. يمثل هذا الوعي الجديد قفزة هائلة للمخيّلة، بعيداً عن العالم الماديّ. سير الحياة في المادّة أصبح أمراً ثانويّاً مقارنة مع سيطرة الإله ذي القدرة الكلية. لهذا فإن الانقسام ما بين الطبيعة والإله حدث بصورة نهائيّة. وبوضوح أكثر، كان ذلك حدثاً مهماً في تطوّر الوعي، وكان هذا الفهم

إضاءة

لإله انتقالاً راديكاليّاً من الاعتقاد بالوجود الإلهيّ في المادّة.

لقد مرّت قرون عاش خلالها هذان النوعان من الفهم للإلهيّ جنباً إلى جنب. الممارسات الدينيّة الكنعانيّة، والتي حملت شيهاً كبيراً للممارسات الدينيّة في العراق القديم، وجدت طريقها إلى المعابد العبريّة. لقد بُنيّت أعمدة للإلهة أشيرا في الحرم المقدس. وفي حقيقة الأمر، عاشت كاهنات الإلهة في المعبد، وهناك حكن ثياب أشيرا، مثلما حكن ثياب إلهة القمر في كيبار إنهيدوانا في أور. شعر إنهيدوانا يمكن أن يرى على أنه توكيد، أو إعادة توكيد لدين الآلهة القديمة، والقديمة جداً. إلهتها إنانا تحارب أيّ محاولة للشك في تفوّق الطبيعة، وأوليّتها كجسد الإلهة. في قصيدة "إنانا وأبه" يظهر هذا الصراع واضحاً وجليّاً. جنة عدن على سفوح جبل حميرين تهدد بهزيمة إنانا والإطاحة بها. أن، إله السماء وأعظم مناصري إنانا، ينحني أمام عالم أبه المثاليّ غير الطبيعيّ الخالي من الصراعات. إن إغراء أبه لأن يسبق إغراء يهوه لأدم وحواء بأن جنّته لهما مقابل طاعتهما له. هذه الجنة ليست الطبيعة التي تحكمها إنانا على الإطلاق. وإحساساً بالخطر من الآلهة، الذين يتوقّون إلى الفردوس مثل أن وأبه، تُعلي إنهيدوانا إنانا فوق جميع الآلهة السومريّة. في القصيدة الثانية "السيدة ذات القلب الأعظم" (راجع الصفحتين 6 7) تؤسّس إنهيدوانا، أو تبرهن على أن الإلهة إنانا هي التعبير الأسمى عن حقيقة الكون. هذه القصيدة هي أتمّ سرد مكتشف حتّى اليوم عن أدیان سلفيّة كانت الآلهة الرئيسيّة فيها إنانا.

بالنسبة إلى قصيدة إنهيدوانا الثالثة، "تسابيح لإنانا"، فهي هاجس داخليّ، وتحذير استباقيّ لهزيمة إنانا الوحشية الحدوث. ففي هذه القصيدة تنفى إنهيدوانا من منصبها في المعبد، وتُطرّد إلى البريّة من قبل كاهن، أو ضابط مغتصب. ورغم أن إنهيدوانا في النهاية تستعيد مكانتها ككاهنة كبرى، إلا أنها تتوقّع، في صورة دقيقة، الإطاحة بإلهتها. في بداية الألفيّة الجديدة، لا تزال البشريّة تعاني من الفصل بين الروح والمادّة. الانقسام الذي أحدثه يهوه، وإضافات المسيحيّة المتأثّرة بالإغريقيّة، إضافة إلى انفصال الشرّ والخير، منح عقلية تناقض النور – الظلام، التي تعمّ نفوسنا، شرعيّتها. الأديان التوحيدية المهيمنة علّمت الأجيال،

بالنسبة إلى قصيدة إنهيدوانا الثالثة، "تسابيح لإنانا"، فهي هاجس داخليّ، وتحذير استباقيّ لهزيمة إنانا الوحشية الحدوث. ففي هذه القصيدة تنفى إنهيدوانا من منصبها في المعبد، وتُطرّد إلى البريّة من قبل كاهن، أو ضابط مغتصب. ورغم أن إنهيدوانا في النهاية تستعيد مكانتها ككاهنة كبرى، إلا أنها تتوقّع، في صورة دقيقة، الإطاحة بإلهتها. في بداية الألفيّة الجديدة، لا تزال البشريّة تعاني من الفصل بين الروح والمادّة. الانقسام الذي أحدثه يهوه، وإضافات المسيحيّة المتأثّرة بالإغريقيّة، إضافة إلى انفصال الشرّ والخير، منح عقلية تناقض النور – الظلام، التي تعمّ نفوسنا، شرعيّتها. الأديان التوحيدية المهيمنة علّمت الأجيال، يؤدّيان دورهما ككاهنين للنواح ينشدان من أجل تهدئة قلب إنانا المضطرب. يتألّف الجزء الثالث من مجموعة من الأبيات الشعرية التي تنتهي جميعها بعبارة "لك إنانا". تُعدّد إنهيدوانا مساحات في حياة الإنسان تسيطر عليها إنانا، وفي ذلك تفصيل للمي: مي الإلهة. في كثير من هذه المساحات تلوح إنانا بقوّتها مؤثّرة في العالمين: العالم الخارجيّ لشؤون البشر، وعالم أعماق النفس الإنسانيّة. بعد ابتهال "هو لك" تستمرّ إنهيدوانا في تلاوة قوى إنانا، لتتحدّث، في الختام، عن مصيبتها: "أنا، أنا إنهيدوانا"، ذاكرة إلهتها، متوسّلةً إليها كي تضع حدّاً لمعاناتها الشديدة التي ابتلتها بها. ينتهي هذا الفصل الختاميّ بإعادة الصوغ والتصريح ثانية بإخلاص إنهيدوانا غير المنتهي... ترنيمة أخيرة للحمد.

قصيدة "السيدة ذات القلب الأعظم"

معبد إنانا، يؤدّيان دورهما ككاهنين للنواح ينشدان من أجل تهدئة قلب إنانا المضطرب. يتألّف الجزء الثالث من مجموعة من الأبيات الشعرية التي تنتهي جميعها بعبارة "لك إنانا". تُعدّد إنهيدوانا مساحات في حياة الإنسان تسيطر عليها إنانا، وفي ذلك تفصيل للمي: مي الإلهة. في كثير من هذه المساحات تلوح إنانا بقوّتها مؤثّرة في العالمين: العالم الخارجيّ لشؤون البشر، وعالم أعماق النفس الإنسانيّة. بعد ابتهال "هو لك" تستمرّ إنهيدوانا في تلاوة قوى إنانا، لتتحدّث، في الختام، عن مصيبتها: "أنا، أنا إنهيدوانا"، ذاكرة إلهتها، متوسّلةً إليها كي تضع حدّاً لمعاناتها الشديدة التي ابتلتها بها. ينتهي هذا الفصل الختاميّ بإعادة الصوغ والتصريح ثانية بإخلاص إنهيدوانا غير المنتهي... ترنيمة أخيرة للحمد.

5

وبصورة فاعلة، أنّ الشرّ يقع خارج نفوسنا، وأنّ الشيطان موجود في الآخرين. لقد تعلّمنا أن ننكر إمكان قيامنا بالشرّ. الفصل بين الخير والشرّ، من قبل العبرانيّين، وبعد ذلك من قبل المسيحيّة، كان يسانده النظام الإغريقيّ للفكر المنطقيّ، والذي حل أخيراً محل أولويّة الطبيعة والأسطورة. لقد استخدم الشاعر جارلس أوسلون، الذي ترجم الشعر السومريّ، قول هيراكلييتس، "الإنسان غريب عن أكثر الأشياء ألفة إليه"، للتعبير عن اعتقاده أن رجال ما بعد الحداثة ونساءها يمكنهم اكتشاف صلتهم بالطبيعيّ الأكثر ألفة وتنشيطها. كما أنه يشكو من "الفرد كذات... هذا الافتراض الفريد، الذي بواسطته أدخل الرجل الغربيّ نفسه بين ما هو كائن خلقته الطبيعة، وبين مخلوقات الطبيعة الأخرى". يصّر شعر إنهيدوانا على أن نرى الجانيّين، المضئيّ والمربع، من الأعمال التي يمكن الإنسان القيام بها. تذكر إنهيدوانا أن الطبيعة هي نور وظلام، وبمعرفة ذلك نحن نتوقّع النور والظلمة. والأهمّ أن نبداً بتمييز هذه الثنائية الاستقطابية في نفوسنا. تقدم إنانا صورة واقعيّة جداً عن طبيعة الإنسان. فقط عبر اعترافنا بقدرتنا على القيام بالشرّ يمكننا أن نتعلّم احتواءه والسيطرة عليه.

... في السنوات الثلاثين الماضية تصوّرت النساء ديناً متمركّزاً حول عبادة الإلهات، فبدأن برتق دين قديم حقيقيّ شكّلت الأنثى قلبه. والان أنهيّنا للتوّ كتابة شيء حول امرأة امتدّ تراثها الدينيّ إلى العصر الحجريّ الحديث. في ثقافة العالم الغربيّ أبّدت الأديان المهيمنة الصمت الذي أحاط بنا



أربعة آلاف سنة، والآن يحطّم صوت إنهيدوانا هذا الصمت. لقد كشف علماء الآثار عن آلاف الصور لإلهات من العصر الحجريّ القديم والحديث والعصر البرونزيّ. وبناءً على هذه اللقى والاكتشافات، بدأت النساء برتق ماض ثقافيّ كانت فيه مكانتهنّ الاجتماعيّة تختلف كثيراً عمّا هي عليه اليوم، لجهة أنها مُستبدّة من الدين الذي عُرفت فيه الأنوثة بصورة جليّة، والذي كان دورهنّ فيه مركزيّاً. كتابة إنهيدوانا هي وصف شعريّ لمدى الأنوثة الكامل. كتابة لها بعدّ ذو طراز بدائيّ، ولذلك هي لا تصوّر امرأة واحدة بعينها، بل تعطينا جميع الإمكانات المعقدة التي تحتل المساحات الشاسعة في اللاوعي. أعماق اللاوعي مصدر حيويّ، وقد تغرف منه النساء وفقاً لحاجاتهنّ وميولهنّ. شعر إنهيدوانا هو دعوة لتوسيع تعريف المرأة في إطار تصوّره كتاباتها بصورة نابضة بالحياة. في "تسابيح لإنانا"، تطرّد إنهيدوانا بصورة وحشيّة من مكانها في الكيبار، وتفقد مكانتها ومنصبها ونفوذها، لكنها لا تفقد صوتها: تبقى ملتزمة بمبادئها، داعية المنشدين أن يغنوا أغنيّتها في ضوء النهار، كما تصرّ على أن تحافظ إنانا على عهدها. وفي النهاية تستعيد إنهيدوانا مكانتها. على جميع الهبات التي منحتها لنا نقدّم جزيل شكرنا لإنهيدوانا، ونشترك معها في تسابيحها: "إنانا أيتها البتول/ حمدكِ جميل".

ترجمة وتلخيص: كامل جابر

إضاءة

السَّيِّدَةُ ذَاتُ الْقَلْبِ الْأَعْظَمِ لَانَهْ يَدَوَانَا

[illegible]

السيدة ذات القلب الأعظم لإنهيدوانا



أيضاً لك إنانا.	إعطاء التاج الملوكيّ، العرش، صولجان الملك لك إنانا.	لك إنانا.	لا يمكن إزالته ما يبني بقدرتك أن لا يستطيع الحطّ منه.	سبحانك! أنا أنا إنهيدوانا الكاهنة الكبرى لنا بقلب واحد بكل قلبي أنا مخلصه لنا 20 سطرأ مفقوداً	من يستطيع أن يلمس ألوهيتك؟ من يستطيع مضاهاة طقوسك؟ ليت أن العظيم الذي تحبّينه يستجدي عطفك ليت جميع الآلهة العظام يلطفون مزاجك.
العمل الناجح، وفرة النقود، الديون، الخسائر الباهظة لك إنانا.	كنز الزينة المسرفة الصفيرة الكبيرة الجميلة العريضة لك إنانا.	لمّ الشمل، ترميم مكان العيش لك إنانا.	مع آن وأنليل ذائعة الصيت في مجلس الآلهة أيتها المرأة التي لا نظير لها لقد منحت عطايا كثيرة بلسان واحد وصوت واحد تكلم آن وأنليل وجلبا الناس إلى يدك الكلمة التي تنطقين لن يتغافل عنها آن "ليكن ما يكون" تقولين هذه العبارة آن العظيم لن ينقضها عبارتك "ليكن ما يكون" نهائية وحتمية كلمتك "حطّم" تعني "حطّم" ما تلعين في مجلس الآلهة آن وأنليل لا يستطيعان أن ينقضاه النبوءات التي نطقتها بلسانك لن تتغيّر أبداً في السماء والأرض الموضع الذي تحرسين لن يصيبه الخراب أبداً الموضع الذي تلعين لن يدوم طويلاً.	سبّدي متى يأتي اليوم الذي يكون لك فيه رحمة حتى عندما أبكي وأتلو صلاة النواح أنا لك فلمّ تذبحيني؟ ليت قلبك يهدأ لي أنا أصرخ وأناشد أفكارك المنتبهة ليتني أقف أمامك ليت عبونك تشرق عليّ وتمنحني حقي أنا من ينشر فوق الأرض الألق الباهر لألوهيتك تجعلين لحم جسدي يذوق تنكيك.	ليتك تبتهجين كلّما اقتربت من عرش اللازورد الناصع عرش الملكة ليقل لك مقعدك العالي: اجلسي ليقل لك مضجعك المقدّس: ارتاحي استرخي انتعشي حين يأتي الضجر يتوهج أتو ليت الناس يذيعون ألوهيتك الجليلة يا من هي ملكة ليتهم يعلنون شروقك.
كلمة الرفض، كلمة الطرد لك إنانا.	الازدراء في الجواب الصحيح أو الخاطئ، قول الكلمات الشريرة لك إنانا.	افتحي فمك فحسب الموائد تنقلب نظرتك تسدّ الأذان فلا تسمع أبداً عبوسك يسود ضوء النهار في الهجيرة قلبك يختار لحظة الخراب الموضع الذي تسمّين يرتجف ما تملكين لا يمكن تهديمه من يجرؤ على معارضة صنائعك ملكة السماء والأرض الرشاوى لا تغيّر الأحكام الإلهية التي بها تنطقين إنانا قاضية حشود القصر أثقل من جبل أيمان تؤذي باسمك أن لا يستطيع المنافسة حين تنتبهين إلى فطنتك الناشطة جميع الآلهة حولك يديرون وجوههم المقطّبة نحو الأرض أنت وحدك عظيمة وماجدة جميع الآلهة جميع الأرض والسماء يدعونك ينادونك البقرة الأم العظيمة!	ألوهيتك مثل نانا - القمر وأوتو - الشمس تشرق في الفضاء المقدّس سراجك يلتهب في جهات السماء الأربع ينشر ألقاً في الظلام.	سبّدي متى يأتي اليوم الذي يكون لك فيه رحمة حتى عندما أبكي وأتلو صلاة النواح أنا لك فلمّ تذبحيني؟ ليت قلبك يهدأ لي أنا أصرخ وأناشد أفكارك المنتبهة ليتني أقف أمامك ليت عبونك تشرق عليّ وتمنحني حقي أنا من ينشر فوق الأرض الألق الباهر لألوهيتك تجعلين لحم جسدي يذوق تنكيك.	ليتك تبتهجين كلّما اقتربت من عرش اللازورد الناصع عرش الملكة ليقل لك مقعدك العالي: اجلسي ليقل لك مضجعك المقدّس: ارتاحي استرخي انتعشي حين يأتي الضجر يتوهج أتو ليت الناس يذيعون ألوهيتك الجليلة يا من هي ملكة ليتهم يعلنون شروقك.
ارتجاف القلب، الضعف، التشنّج المؤلم، العلة لك إنانا.	المزاح، إلهاب الشجار، إثارة الضحك، التشويه، القذف، الاحترام لك إنانا.	الشدّة، الوليات المرّة، العذاب، الشرّ البؤس، إظلام الضوء لك إنانا.	مثل نانا - القمر وأوتو - الشمس تشرق في الفضاء المقدّس سراجك يلتهب في جهات السماء الأربع ينشر ألقاً في الظلام.	سبّدي متى يأتي اليوم الذي يكون لك فيه رحمة حتى عندما أبكي وأتلو صلاة النواح أنا لك فلمّ تذبحيني؟ ليت قلبك يهدأ لي أنا أصرخ وأناشد أفكارك المنتبهة ليتني أقف أمامك ليت عبونك تشرق عليّ وتمنحني حقي أنا من ينشر فوق الأرض الألق الباهر لألوهيتك تجعلين لحم جسدي يذوق تنكيك.	ليتك تبتهجين كلّما اقتربت من عرش اللازورد الناصع عرش الملكة ليقل لك مقعدك العالي: اجلسي ليقل لك مضجعك المقدّس: ارتاحي استرخي انتعشي حين يأتي الضجر يتوهج أتو ليت الناس يذيعون ألوهيتك الجليلة يا من هي ملكة ليتهم يعلنون شروقك.
الاقتران بزوج، الاقتران بزوجة، العيش في بحبوحة الحب لك إنانا.	الخوف، الاضطراب، الحذر، الإنذار، الإرهاب المطبق، البريق المرعب لك إنانا.	الافتقار بزوج، الاقتران بزوجة، العيش في بحبوحة الحب لك إنانا.	هؤلاء النساء المحاربات مثل خيط وحيد أتين من ما وراء النهر وأدين عملاً مشتركاً متشابهاً إخلاصاً لك اللواتي أيديهنّ تحرقهنّ بنار مُطهرة مريداتك العديداً سوف يُحرّقن مثل الطابوق الناري المُشمّس يعبرن أمام عينيك الأيدي لا تمسك المي الثمينة التي لك قوى المي كلّها تمرّ أمامك لقد أدركت جيداً ملكة السماء والأرض أنك تحملين كلّ شيء في يدك في يدك كلّ شيء.	تفصلني عن السماء الرحمة! الشفقة! الانتباه! إعادة قلبك إلى بعضه صلاة بأيّد مطوية لك إنانا. سيولك العارمة تُغرق الأرض القحط فتتهتز وتبتلّ البلل يحمل الضوء يكتسح الظلام.	تقولين مَنْ من الأخنتين الإلهيتين تستحقّ الملوكيّة. ملكة سيدة أنت متسامية أنت موقرة إنانا أنت متسامية أنت موقرة سبّدي لقد أريّت أنّ فخامتك ساطعة أعيدي قلبك إليّ أعمالك لا حدود لها ولا نهاية سأحمد علوك أيتها العذراء إنانا حمدك جميل.
بناء بيت، بناء حجرات النساء، تزيين الغرف وتأثيثها، تقبيل شفاه الطفل لك إنانا.	حشد العساكر، الهجوم، المذبحة، المناداة، إطلاق صرخة المعركة لك إنانا.	بناء بيت، بناء حجرات النساء، تزيين الغرف وتأثيثها، تقبيل شفاه الطفل لك إنانا.	هؤلاء النساء المحاربات مثل خيط وحيد أتين من ما وراء النهر وأدين عملاً مشتركاً متشابهاً إخلاصاً لك اللواتي أيديهنّ تحرقهنّ بنار مُطهرة مريداتك العديداً سوف يُحرّقن مثل الطابوق الناري المُشمّس يعبرن أمام عينيك الأيدي لا تمسك المي الثمينة التي لك قوى المي كلّها تمرّ أمامك لقد أدركت جيداً ملكة السماء والأرض أنك تحملين كلّ شيء في يدك في يدك كلّ شيء.	تفصلني عن السماء الرحمة! الشفقة! الانتباه! إعادة قلبك إلى بعضه صلاة بأيّد مطوية لك إنانا. سيولك العارمة تُغرق الأرض القحط فتتهتز وتبتلّ البلل يحمل الضوء يكتسح الظلام.	تقولين مَنْ من الأخنتين الإلهيتين تستحقّ الملوكيّة. ملكة سيدة أنت متسامية أنت موقرة سبّدي لقد أريّت أنّ فخامتك ساطعة أعيدي قلبك إليّ أعمالك لا حدود لها ولا نهاية سأحمد علوك أيتها العذراء إنانا حمدك جميل.
القفز ونشر الخطوات، سباق الجري، الفوز لك إنانا.	الانتصار، الملاحقة الشديدة، المرض الرجفي، الارتجاف اليقظ، الأرق لك إنانا.	القفز ونشر الخطوات، سباق الجري، الفوز لك إنانا.	هؤلاء النساء المحاربات مثل خيط وحيد أتين من ما وراء النهر وأدين عملاً مشتركاً متشابهاً إخلاصاً لك اللواتي أيديهنّ تحرقهنّ بنار مُطهرة مريداتك العديداً سوف يُحرّقن مثل الطابوق الناري المُشمّس يعبرن أمام عينيك الأيدي لا تمسك المي الثمينة التي لك قوى المي كلّها تمرّ أمامك لقد أدركت جيداً ملكة السماء والأرض أنك تحملين كلّ شيء في يدك في يدك كلّ شيء.	تفصلني عن السماء الرحمة! الشفقة! الانتباه! إعادة قلبك إلى بعضه صلاة بأيّد مطوية لك إنانا. سيولك العارمة تُغرق الأرض القحط فتتهتز وتبتلّ البلل يحمل الضوء يكتسح الظلام.	تقولين مَنْ من الأخنتين الإلهيتين تستحقّ الملوكيّة. ملكة سيدة أنت متسامية أنت موقرة سبّدي لقد أريّت أنّ فخامتك ساطعة أعيدي قلبك إليّ أعمالك لا حدود لها ولا نهاية سأحمد علوك أيتها العذراء إنانا حمدك جميل.
الاختلاط، الوحشيّ القويّ، المستضعف الضعيف لك إنانا.	الغشاوة على العيون، الصراع التصادميّ، القتال المميت لك إنانا.	الاختلاط، الوحشيّ القويّ، المستضعف الضعيف لك إنانا.	هؤلاء النساء المحاربات مثل خيط وحيد أتين من ما وراء النهر وأدين عملاً مشتركاً متشابهاً إخلاصاً لك اللواتي أيديهنّ تحرقهنّ بنار مُطهرة مريداتك العديداً سوف يُحرّقن مثل الطابوق الناري المُشمّس يعبرن أمام عينيك الأيدي لا تمسك المي الثمينة التي لك قوى المي كلّها تمرّ أمامك لقد أدركت جيداً ملكة السماء والأرض أنك تحملين كلّ شيء في يدك في يدك كلّ شيء.	تفصلني عن السماء الرحمة! الشفقة! الانتباه! إعادة قلبك إلى بعضه صلاة بأيّد مطوية لك إنانا. سيولك العارمة تُغرق الأرض القحط فتتهتز وتبتلّ البلل يحمل الضوء يكتسح الظلام.	تقولين مَنْ من الأخنتين الإلهيتين تستحقّ الملوكيّة. ملكة سيدة أنت متسامية أنت موقرة سبّدي لقد أريّت أنّ فخامتك ساطعة أعيدي قلبك إليّ أعمالك لا حدود لها ولا نهاية سأحمد علوك أيتها العذراء إنانا حمدك جميل.
المرج، الأرض المرتفعة، الأحواض الواطنة، القمم، السهول المنبسطة لك إنانا.	إغراء الأفاعي في الأرض الخراب، إرهاب المقيت، التكبير بالسلّاسل، الحبس في الطوق	المرج، الأرض المرتفعة، الأحواض الواطنة، القمم، السهول المنبسطة لك إنانا.	هؤلاء النساء المحاربات مثل خيط وحيد أتين من ما وراء النهر وأدين عملاً مشتركاً متشابهاً إخلاصاً لك اللواتي أيديهنّ تحرقهنّ بنار مُطهرة مريداتك العديداً سوف يُحرّقن مثل الطابوق الناري المُشمّس يعبرن أمام عينيك الأيدي لا تمسك المي الثمينة التي لك قوى المي كلّها تمرّ أمامك لقد أدركت جيداً ملكة السماء والأرض أنك تحملين كلّ شيء في يدك في يدك كلّ شيء.	تفصلني عن السماء الرحمة! الشفقة! الانتباه! إعادة قلبك إلى بعضه صلاة بأيّد مطوية لك إنانا. سيولك العارمة تُغرق الأرض القحط فتتهتز وتبتلّ البلل يحمل الضوء يكتسح الظلام.	تقولين مَنْ من الأخنتين الإلهيتين تستحقّ الملوكيّة. ملكة سيدة أنت متسامية أنت موقرة سبّدي لقد أريّت أنّ فخامتك ساطعة أعيدي قلبك إليّ أعمالك لا حدود لها ولا نهاية سأحمد علوك أيتها العذراء إنانا حمدك جميل.



غياب جسد الرجل كموضوع عن نص الشاعرة العربية

لا بدّ لمن طالع الشعر العربي القديم من أن ترسم مخيلته صوراً لأجساد حبيبات الشعراء وملهماتهم، إذ عمد الشاعر القديم إلحاً رسم جسد حبيبته، واصفاً عينيها ونمديها وخصرها وقوامها وأسنانها ومشيتها، وسوى ذلك من تفاصيل. وفي المقابل - باستثناء بعض الشذرات المتفرقة - ثمة غياب تامّ لجسد الحبيب في إنتاج الشعراء العربيات. وإذا كان ذلك مفهوماً نتيجة سيادة الذكورة عبر التاريخ العربي، وشيوع قيم "عصر الحريم" التي ترى إلح المرأة كأنها مخلوقاً لإشباع غريزة الرجل، وتلبية متطلباته الحسية والبيولوجية، وإشباع غروره التسلطي بشكل مرضيّ، فماذا عن شاعرات اليوم؟



البحرينية إيمان أسيري.



السورية أميرة أبو الحسن.



المصرية فاطمة ناعوت.

يكن في الاختلاف الجذري بين طبيعة نظرة الرجل إلى المرأة، ونظرة المرأة إلى الرجل؛ التي هي نظرة أكثر وعياً بجسده. أعتقد أن قيم عصر الحريم ما تزال سائدة، إنما الذي تغيّر هو المشهد الذي نراه. لقد تغيّر ليتناسب - كمشهد - مع الصورة الحضارية الحالية. القضية ما تزال عالقة بين الاثنين، وربما ستبقى كذلك حتى وقت طويل، ولن نعرف لها حلاً قبل أن تحل قضايا أكبر؛ كالكبت الجنسي والتمييز التربوي بين الجنسين، والتمييز القانوني؛ الاجتماعي والتشريعي على السواء. عندها ربما لن يكون ثمة تعبير "الإباحية" في الأدب، وربما تمرّ في كتابة الشاعر أو الشاعرة وذهن القارئ بشكل طبيعي، كما يمرّ أي مشهد آخر طبيعيّ تتمّ ممارسته في الحياة.

إيمان أسيري أين نهد الرجل؟

آه من المرأة و"فضول" الرجل. مسكينة هذه الأنثى التي، في معظم الأحوال، لم تخرج من المطبخ حتى وهي في حالة الجماع. ولا يخفى الأمر على الرجل الشرقي بالذات، فهو خير من يجهل كنه الأنثى التي بين يديه. لهذا السبب تبقى المرأة أسيرة ظاهر لا يرحم، فتعيب على نفسها أن تفصح تجاه من تحبه جهاراً، أو أنها تتغزل فيه بلغة العصافير والفرشاشات كي تنأى بنفسها عن الملامة في عين المحبوب أو الآخرين، لإدراكها بأن الطرف الآخر لم يرق بعدّ إلى لغة الإفصاح الصريح من أنثاء، وكي لا يقال إن هنا امرأة لا يشغل بالها سوى الجسد والأعيب، لكننا كنساء، وفي عالمنا السري، إذا اجتمعنا لا نتوانى عن التطرق إلى هذه المواضيع، وبإباحية شديدة.

بالطبع، لمفهوم الشاعرة للجسد دورٌ في التطرق إليه والتغزل به، لكن أيها الرجل كيف يمكن المرأة أن تتغزل بنهدك مثلاً، أو كيف يمكنها أن تتغزل ب...؟

لماذا؟

ثمة عدد كبير من الشاعرات يكتبن بلغة واضحة بعيدة عن الإبهام والتشفير، فلم لم يقاربن هذا الموضوع؟ أليس الشعر هو خروج على السائد والمألوف والقيم البالية وغيرها من المفردات التي تغتنى بها الشاعرة العربية عندما يُجرى معها حوار صحافي؟ لم يبدو الأمر معكوساً هنا؟ بالمناسبة، أكثر من شاعرة تراجعت عن المشاركة في هذا التحقيق لدى معرفتها بفكرته!

محمد ديبو

لكن ما يستحوذ على الحيز الكبير في رؤيته هذه هو هذا الجسد. بينما ترى المرأة إلى داخل الرجل، فتهتمّ به، فإن أحبّت ما وجدت، أحبّت جسده، بغضّ النظر عن جماله. هذه القدرة على الفصل لدى الرجل تمكّنه، كشاعر، من التغزلّ والإسهاب في وصف جمالها الجسدي، فيتغزل بعينيها الكحيلتين ونهدها النافر وخصرها الناحل... في الوقت الذي تكون فيه المرأة الشاعرة غير معنية بهذا الجمال الجسديّ بشكل أساسي، فنجدها تصف لمسة يديه ولا تتغزل بشكل أصابعه، أو تتحدّث عن قلبه وما تركته من أثر، ولا تتغزل بشكل شفثيه، أو تصف التماعه عينيّ الحبيب من غير أن تصف شكل هاتين العينين، أو حتى أنها تصف الأثر الذي تركه فعل الحبّ من غير أن تصفه كعملية جسدية مفصّلة.

قد يكون للتربية تأثيرها في هذا الموضوع، فعقل الذكر وإحساسه يوجّهان، ومنذ الطفولة، إلى الإعجاب بجمال المرأة، بينما يعتبر جماله أو شكله غير مهمّين بالنسبة إلى أمور أخرى كشجاعته، جرأته، درجة تعليمه، أو قدرته المادية مثلاً. إذاً، الموضوع

صلدّ خشبُ الجوزة/ رحيقُ التوتة رخو/ وبينهما صبيّة/ لا تقدر إلا أن تحبّك...؟ نص كهذا أعتبره نصّاً إيريوتيكياً بامتياز. وهذا أقصى ما وصلتُ إليه من مصارحة في قصائدي. ليس لأسباب رقابية أو خوف من بطش بطريركيّ، بقدر ما هي أسباب فنيّة تخصّ طريقتي في الإنصات إلى العالم والكتابة، ومفهومي الخاص عن فكرة الشعر والفنّ عموماً. الفكرة التي تذهب إلى الإخفاء عوضاً عن التعرية والمباشرة. ليس في الجسد فحسب، لكن كذلك في سائر المضامين التي قد تطرحها قصيدة.

أميرة أبو الحسن

القبلة لا الشفة / اللمسة لا اليد
لا أظنّ أن القضية هي قضية حياء عربي، أو اتباع لتقاليد "عصر الحريم"، بل اختلاف في الرؤية والاهتمامات ما بين الرجل والمرأة؛ فالرجل يرى أوّل ما يرى في المرأة شكلها وجسدها فيهتمّ به، ثم يسعى (ليس دائماً) إلى أن يرى ويعترف إلى مكوناتها الأخرى،

صندوق سطورها لتتلصّص على خبيثتها بين طبقات النصّ علّها تصل إلى "الرجل" المختبئ بين حشاياه، فيما لا تفعل الأمر ذاته مع المبدع الرجل. كأن للرجل خيالاً يكتب به، بينما المرأة لا تحكي إلا سيرتها الذاتية لافتقارها إلى مخيال الخلق. ما أقوله لا يعني أنني أنتصر للنصّ الإباحي الذي يشبه أفلام البورنو من دون أن يحمل قيمة إبداعية تشحن الخيال والعقل والروح. فأنا ممن يذهبون إلى أن كلّ ميدول ومقروء وواضح هو بالضرورة ضدّ لفكرة الضنّ الذي قوامه عندي هو الغموض لا الإبهام، والشفيرة لا الطلسميّة، على أن يحمل النصّ مفاتيح السرّ على نحو مخاتل يحجب أكثر مما يفصح. تكاد كتاباتي تخلو من تيمة الجسد على نحوه الصريح. لا استنكاراً له، بقدر ما هو احتفاء بالباطنيّ، حيث الكنوز أكثر إشعاعاً وبريقاً ما يمنح النصّ طبقات أكثف وأعمق. ماذا عن نصّ يقول: "تكرسني و.../ مثل جوزة/ تحمل مجسّاتها ونبيضا وبلل أجرائها/ وتتهيّأ للحياة./ ترفعني/ مثل توتة تفتح مخمّلها/ وتهب عصارتها لقرويّ خشن/ يحمل معولا/ وسلّة خوص./

لماذا يغيب جسد الرجل كموضوع عن شعر الشاعرات العربيات، في حين نرى أن شعر الشعراء يطفح بأجساد الحبيبات، حتى أن أجيالاً كثيرة، منها أبناء جيلي، تعرّفت إلى جسد المرأة من خلال الشعر؛ نزار قبّاني مثلاً؟

هل لأن المرأة - الشاعرة لم تتخطّ حاجز الحياء العربي وتقاليد "عصر الحريم"؟ أم أن السبب فنّي وجماليّ لا غير، بحيث إن الوضوح والإباحية يقتلان الشعر؟ أم السبب يكمن في خضوع المرأة والرجل، جنباً إلى جنب، لسلطة المحرّم؟

هذه الأسئلة المشروعة، وغيرها من هواجس الشعر، طرحناها على عدد من الشاعرات العربيات، لنقف على رأيهنّ أولاً، فنرى كيف تنظر الشاعرة العربية إلى هذه المسألة؟ وكيف تعالجها، وما هي أسبابها؟ بالطبع، أردنا لذلك كله أن يكون بعيداً عن المفهوم الغبي السائد للذكورة والأنوثة على السواء، ولم نرد طرح الموضوع كاختلاف بيولوجيّ وجنسيّ، وحتى اجتماعي، بل كاختلاف إبداعي بالدرجة الأولى، وإن كان من الصعب تحديد ذلك بسبب ثلوث وعي المثقف - شئنا أم أبينا - بتمثّلات النظرة السائدة مجتمعياً.

فاطمة ناعوت

"بطريركية" المرأة

سؤالك استنكاريّ بما يشي بإيمانك أننا خرجنا بالفعل من أسر المجتمع البطريركي نحو آماد أرحب لا تنتصر لنوع بقدر ما تنتصر للفرد كإنسان، بصرف النظر عن نوعه، وما قدّمه إلى الحياة من منجز فكري أو إبداعي. هل هذا حقيقيّ؟ الأدق أننا ما زلنا نعيش عصراً بطريركياً بامتياز. بل أظننا نعود إلى الوراء بخطى حثيثة. الأخطر عندي ليس بطريركية الرجل، فهي قديمة وقارة، والزمن أفرز آليات التعامل معها. الأخطر، وغير المفهوم عندي، هو "بطريركية" المرأة. واعتدّ عن التناقض اللفظي بين "بطريركي" وبين "امرأة" كونهما نقيضين لا يجتمعان إلا ليتناحرا. على أننا لا نعدم أن نرصد تلك النزعة "الذكورية الأبوية" داخل المرأة العربية حين تسمح لابنها ما لا تسمح به لابنتها. والأمر أن البنت ذاتها تتعلّم وتؤمن أن حقوقها أقلّ من أخيها، فتقبل ذلك طواعية، ثم تمارسه على ابنتها وهكذا.

ليس الرجل وحده من "يتحسّس مسدّسه" كلما أمسكت امرأة قلماً لتكتب، بل المرأة ذاتها تفعل ذلك مع زميلتها الكاتبة. تفتح

التشبيب بالوحش!

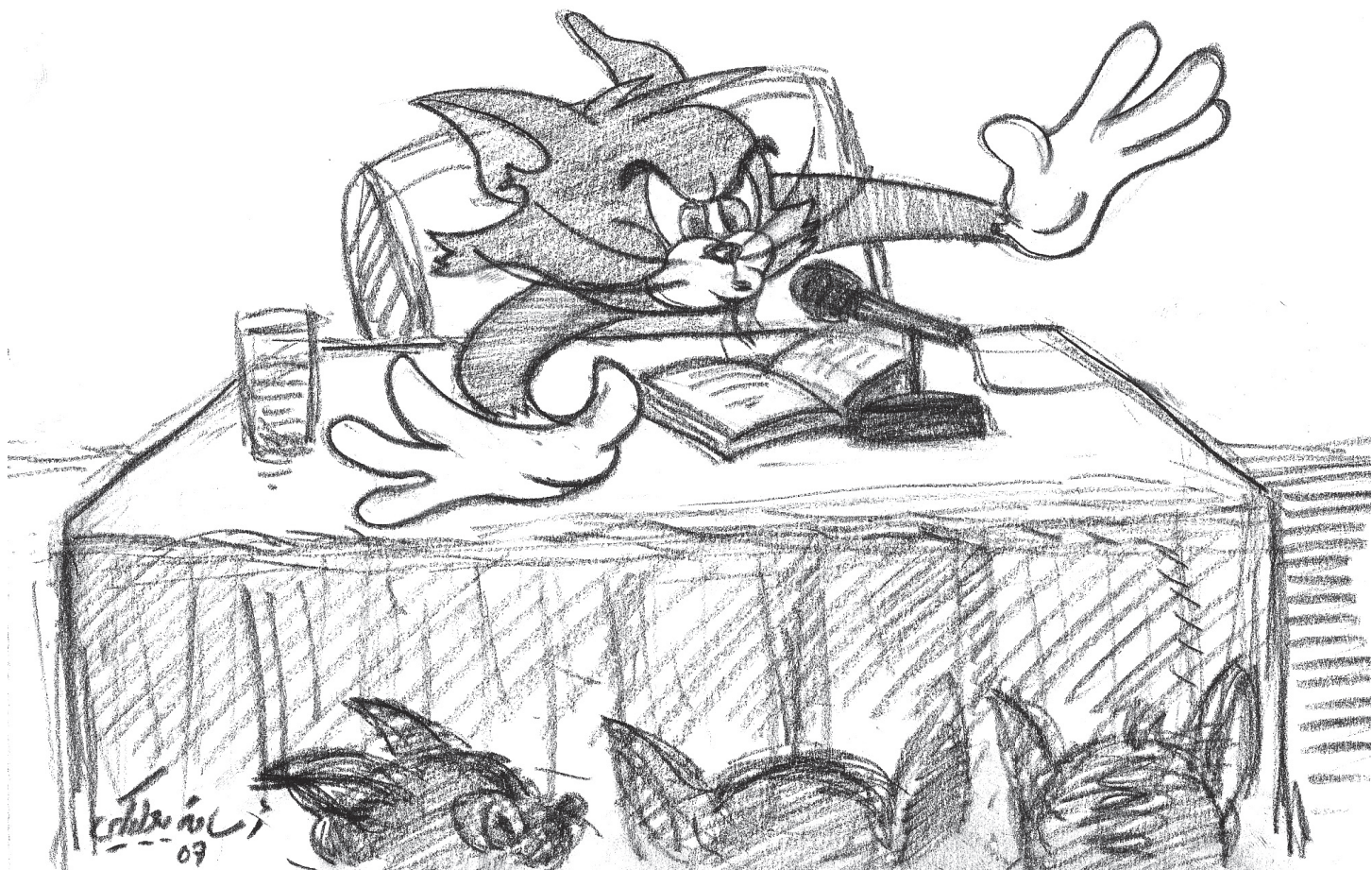
ثمة فجّ في سؤال غياب جسد الرجل عن شعر الأنثى؛ هل قرأنا وصفاً لجسد الرجل، حتى لدى الرجال أنفسهم؟ فنحن (قرّاناً) وجدنا جسد المرأة مكافأة للرجل، ولم نجد جسد الرجل مكافأة للمرأة (لم يطمئنّ إنس قبلهم ولا جان"، "كواعب"، "حوريات"، "متكثّات على الأرائك")، وعليه فإن كل ما صوّرناه في ثقافتنا هو تقديم الأنثى جسداً.

في روما نجد تماثيل تصوّر الرجال عراة، منشورة هنا وهناك في الشوارع والمتاحف، بينما لا نجد في بلادنا سوى صور النساء والحكام.

يستطيع الشاعر العربي أن ينهل متى شاء، من امرئ القيس وصولاً إلى نزار قبّاني، أما الشاعرات فإنهن يقفن عاجزات تماماً؛ من أين يبدأن؟

في المحصلة ليست الفكرة فكرة نساء ورجال، إنما فكرة ثقافة لا ترى سوى جانب واحد، فتعلّم المرأة، منذ أن تبدأ لفظ اسمها، ألا تنظر إلى ذلك الوحش الكاسر المخبّأ بين ساقي الرجل: كيف يمكن المرأة، بعد ذلك، أن ترى هذا الوحش طائراً مغزداً؟ كم من الشاعرات العربيات يستطنعن فعل ذلك؟ بل قل: كم من العرب يستطيع فعل ذلك؟

ثائر الزعزوع



توم شاعراً،

بريشة: أسامة بعلبي.

أشفق على Pink Panther

لأنه بطيء

وأحسد Superman

وGrandizer.

أحب Gerry

وأكره Tom.

أتواطأ مع Bugs Bunny

ضد الخنزير

الذي يريد أن يصطاده.

الآن

وقد كبرت

واشتد عودي

أحسد Pink Panther

وأشفق على Superman

وGrandizer.

أحب Tom

بندم كبير

وأكره Gerry

الصعلوك الوسخ،

الآن اكتشفت،

ما أغباني

قبالة جيوش

الرسوم المتحركة

وأود لو أقتلع عيني

Bugs Bunny

وأن أقليه

وأنقاسمه

مع ذلك الخنزير

على مرأى أطفال العالم

كلهم.

م. ب.

بوجهها المكسور كدراع. خطوة، خطوة، كأنك تصعد الدرج. تفتح باب السيارة. تجلس وراء المقود. تخلع الجاكيت، وتضعها جانبك، أو في حضنك؟ لا فرق. الشاهد لا يتذكر أصلاً. تخرج مفتاح السيارة. تنظر إلى أعلى، إلى المرأة. تبتسم. يدك على المفتاح، وعينك في المرأة. تدير المفتاح... أتعلم؟ أكثر ما يؤلمني اليوم أنني لم أت إلى حفل توقيع كتابك. الآن أدر المفتاح".

هذه كاميرا تلاحق قصير في لحظاته الأخيرة. بل وأكثر: إنه تلفزيون الواقع. كاميرا فوق رأس قصير وأخرى تلاحق خطواته، وثالثة مثبتة على مفتاح السيارة... والشاعر هو المخرج والمصور ورجل المونتاج.

آخرون

إذا أردنا تعداد الشعراء الشباب كلهم فلن ننتهي. ثمة زينب عساف التي تبدو حركة عدستها خاطفة وسريعة في ديوانها الأخير "بواب الذاكرة اللفظ" (دار النهضة العربية). وثمة فيديل سبيتي الذي يكتب عن "crazy lights" وعن "tom and jerry" في ديوانه "تفاحة نيوتن" (دار الجديد). وثمة علي مطر، المخرج والممثل، الذي صوّر بيروت في ديوانه "قصائد حبّ من رفيق الحريري إلى بيروت" (منشورات إكس. أو). وثمة كثيرون آخرون، يشتركون جميعاً في أنهم يتكونون على ذاكرة بصرية صنعت في القرن الأخير أرسيفاً مهولاً، ربما يزيد على أرسيف كل ما كتب في السنوات الألف الماضية. أيضاً، هم نشأوا شعرياً، وتلمسوا العالم من حولهم، خلال العقدين الماضيين، حين كان التلفزيون والفضائيات يغزوان العالم العربي صوراً وأفلاماً. وهم يعيشون المرحلة الذهبية للفنون البصرية الجديدة، حيث صار الهاتف النقال كاميرا نقالة، وثمة من يتحدث عن أن كل إنسان سيتحوّل إلى مراسل في العقدَيْن المقبلَيْن، وسيغيّر مفهوم الميديا إلى الأبد... إنه الشعر وقد قرّر أن يأكل الصورة ويهضمها في القصيدة ويحوّلها إلى كلمات، بدلاً من أن تأكله وتحوّله إلى شاعر عجوز يحكي تجربته أمام كاميرا لا يعرف من أين يمكن تشغيلها أو إطفائها.

محمد بركات

أن "الكاميرا هي رمز كما العصفور. وهي العين التي نراها، وثمة غشاوة معينة عليها فلا تستطيع أن ترى جميع الجوانب مثل الفقر والناس المتشرّدين والمظلومين". وعن عدم خوفه من الورطة التصويرية يقول: "الخوف هو من أن يتدنّى نصك إلى مستوى الوصف العادي المشهدي، في معنى أنك تكتب الأشياء مثلما هي، لكن أنا أصوّر باللغة". ومن شعره نقراً: "رصاصه طائشة/ بعد أن عبرت غرفة الجلوس/ فالمكتبة/ فممر البيت/ فالصورة التي تجمعنا في رحلة إلى نهر الكلب/ فالفسالة الأوتوماتيك/ وأمّي المراهقة/ رغم الفسالة الأوتوماتيك/ أحنّت قليلاً مسارها بفعل الجاذبية/ واستقرّت/ أسفل رأسي/ في الخلف/ وقتلتك".

في هذه القصيدة الكثير من فيلم "مايتريكس"، حيث رجال خارقون يتفادون رصاصات تلاحقها الكاميرا في مسارها الشديد السرعة، فتصوّر ثواني قليلة طوال دقائق، على البطيء البطيء. إنها قصيدة مشهدية، لا تحمل أي إزعاج لرأس القارئ من نوع: "حك رأسك". إذ إنها تفعل كل شيء، وما على القارئ إلا الانتقال صوب القصيدة التالية.

المراسل الشعريّ

محققا كان الشاعر رامي الأمين حين أطلق على ماهر شرف الدين صفة "المراسل الشعري" في ديوانه الأخير "العروس" (دار الجمل)، إذ إن شرف الدين في هذا الديوان لاحق ثلاثة أخبار وكتبها قصائد. الخبر الأول ("شهداء الشوكولا") عن ثلاثين طفلاً عراقياً فجر انتحاري نفسه فيهم حين كانوا يأخذون قطع شوكولا من جنود المارينز الأميركيين، والثاني ("الزهرة القرمزية") عن الشاعرة الأفغانية الشابة ناديا أوجمان التي قتلها زوجها بالبلطة حتى الموت لكونها تكتب الشعر، والثالث ("المفتاح") عن الصحافي سمير قصير الذي اغتيل بعبوة ناسفة أسفل مقعد سيارته. في قصيدة "المفتاح" نقراً: "الأشرفية، ضع إشارة إكس هنا، تقدم. لا تحي أحداً. فقط، ابتسم لهم. سامحهم رجاء. إنس الجريدة والجامعة. انهم جميعاً، واذكرها

بـ"سهولة" أيضاً، أي من دون اللجوء إلى درع التهمة، على ما كان الشعراء يفعلون سابقاً، فيقول إنه يستوحى من فرانك أوهارار، أحد شعراء نيويورك في الخمسينيات، والذي كتب قصيدة بعنوان: "لماذا أنا لست رسّاماً؟"، فيردّ طفيلي: "لماذا أنا لست فنّان فيديو؟". لا يخفي الطفيلي إعجابه الشديد، بل وتعلّقه بالفيديو ويفكرته وبما يقترحه من احتمالات تمسّ طرائق التعبير كلها، ويعتبر أن "دائرة الفنانين، راقصين كانوا أو رسامين ومجهّزين وفنّاني فيديو ومصوّرين وموسيقيين وشعراء وكتاب وفلاسفة، هي دائرة أخذة في الترابط أكثر مما كانت عليه في ماضى"، ويزيد: "كلنا اليوم نحمل الـ USB، ونستخدم لوحة الأزرار نفسها والشاشة نفسها والأقراص المدمجة نفسها، وبالتالي هي لغة شديدة التقارب، وذات قدرة خارقة على التفاعل"، ودليل الطفيلي الآتي: "على الكورنيش تضرب الموجة الأولى. تضرب الثانية والثالثة/ النصب اللولبي المعدني على الصخور يتحرّك زنده باتجاه بناية الأحلام بناية الأحلام مطفاة ما عدا شقة في الطبقة الثامنة عشرة/ عشاق القهوة يزدهمون أمام الأنكل ديك ينتشقون الرائحة/ أكثر من ظل ينعكس على صفحة الماء. مركب يدخل الخليج. مركب انسحب من الموج...". في هذه القصيدة كاميرات كثيرة: واحدة تصوّر الكورنيش، وأخرى تصوّر النصب اللولبي إذ يحرك زنده، وثالثة مركزة باتجاه بناية الأحلام في لحظة متحرّكة من تحت إلى فوق، حتى الطبقة الثامنة عشرة، ورابعة تصوّر الأنكل ديك، ثم عودة إلى الأولى المثبّثة باتجاه الماء، التي تتحرّك لتصوّر المراكب. إذا، نحن في مشهد سينمائي، وبصدد مخرج يوزّع الكاميرات، وليس أمام شاعر يدعونا إلى المعنى.

كاميرا اللغة

مازن معروف، الشاعر الفلسطيني الذي يعيش في لبنان، وضع الكاميرا في عنوان ديوانه الثاني "الكاميرا لا تلتقط العصافير" (دار الأنوار). هكذا من العنوان يعترف بتأثره بالصور وتعلّقه بالكاميرا، وبالتصاق شعره بالمشاهد المتحرّكة. واذ نسأله يجب

القصائد

الرسوم؟

المتحركة

فجأة تسيل المشاهد المصوّرة عن جانبيّ فم القصيدة. يصبح القارئ، إذا وجد، أمام كلمات

متحرّكة، على مثال ما نقول: رسوم متحرّكة.

ويغرق في الصور المتلاحقة، وليس الثابتة،

كما جرت عادة الشعر القديم. فبدلاً من سيف

يلمع كبارق ثغر متبسّم، نصير أمام tom

and jerry، مع كل ما يحمله هذا الثنائي

من إحالات على التلفزيون وعلى أرسيف من

المشاهد التي لا تنتهي. جيل الصورة، يُقال،

وعلى ما تردد جدّاتنا فحنّ جيل الـ "نيدو"؛

ذلك الحليب المجفّف الذي تصوّر العجوزات

على أنه قد أفسدنا وجعلنا مانعين بدلاً من أن

نكون رجالاً "حقيقيين" شعبانين "من حليب

أمّهاتنا! لكن الشعر الجديد ليس مجفّفاً

كالحليب. الأدوار معكوسة في القصيدة،

تلك التي لم تشبع من حليب أمهاتها، على

ما يذهب كثيرون من المحنّطين ومن حراس

الهياكل المتأكّلة والقبور المتهالكة. هذا لأنّ

الميوعة في القصيدة، على ما يذهب القديما،

هي إدخال الـ "string" بدلاً من "السروال

الداخلي" (لكن من هو المُسيّب (من سيبويه)

الذي سيعثّر على ترجمة حرفية، وصائبة،

للـ "string"؟ وفي الصورة، ليست القصائد

المتحرّكة أقلّ طزاجة، بل هي أكثر حيوية،

والشعراء الجدد يدافعون عنها بسهولة الرائي،

لا بشراسة المتهم.

الفراغنة مثلاً

علي زراقط من الشعراء الذين زاوجوا بين

الصورة والقصيدة، فهو المخرج السينمائي

الذي في رصيده ثمانية أفلام تجريبية

ووثائقية وروائية قصيرة، وهو المصور

الفوتوغرافي الذي حوّل هوايته إلى احتراف.

وهو ختاماً، أو في البداية ربما، شاعر.

يقول زراقط إن القصائد المتحرّكة في

ديوانه الأول "كتاب فارغ" (منشورات إكس.

أو) لم يكن الهدف منها "تحويل النصّ إلى

مشهد بصري، إذ إن بعض القصائد تقترح

العودة إلى حاسة الشّم واللمس والتدوّق

(ألفني برغيف خبز) والسمع، أي أنها دعوة

إلى التلقّي بالحواس وليس بالذهن".

في قصيدة زراقط ثمة كاميرا تتنقل في

حانة. مشهد متحرّك بامتياز؛ إنه المخرج

يكتب القصيدة سيناريوها، أو المصور يرسم

المشهد بالكلمات. يعتبر زراقط أن "الصورة

ليست تهمة، وأن الشعر يتحوّل أكثر فأكثر إلى

فنّ بصريّ، بعدما وُلد كفنّ سمعيّ؛ فنّ الكلام

والوزن. وبعدما كان الشعر يُقال بات يُكتب

ويُقرأ. وهو في طور خلق أجيادية مختلفة".

زراقط نشر ديوانه الأول على شكل قصائد

مصحوبة برسوم يقول إنها تتكامل مع

المعنى، ضمن سعيه إلى إيجاد لغة جديدة،

مستذكراً لغة الفراغنة، الهيروغليفية، التي

كانت تقوم على الرسوم.

لماذا لست فنّان فيديو؟

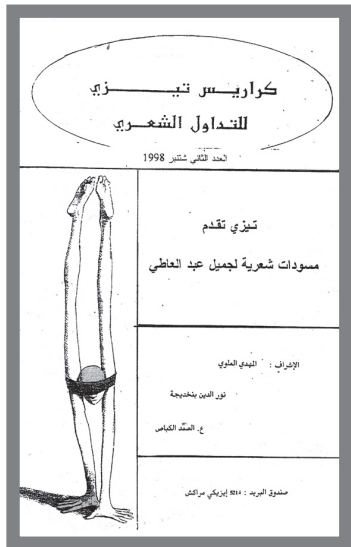
الشاعر فادي طفيلي، الذي نشر أخيراً ديوانه

الثاني المعنون "هل جرحت يدك؟ هل

جرحت خدك؟" (دار النهضة العربية)، يدافع

المراهنة بالبياض... على بياض

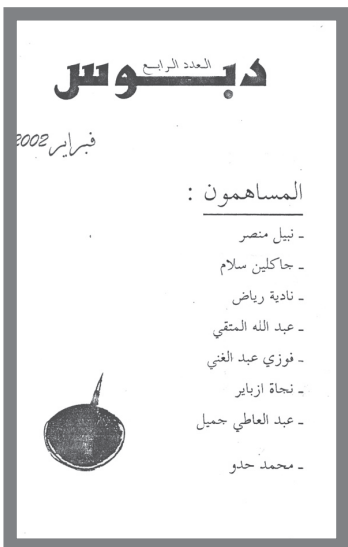
الكراريس الشعرية في المغرب



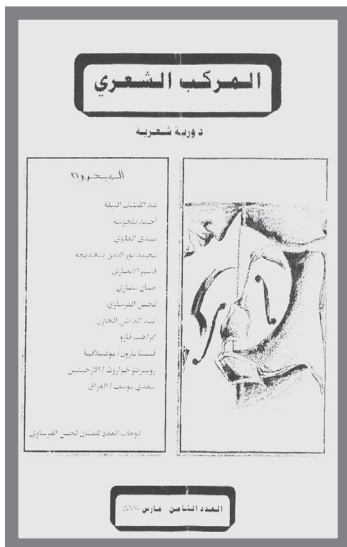
تيزي.



مكائد شعرية.



دبوس.



المركب الشعري.

ظهرت الكراريس الشعرية المغربية في العقد الأخير من القرن الأخير، ملبّية حاجات شعرية وثقافية، انطلاقاً من احتضان إنتاجات الشعراء المتناثرين، إلى محاولة تثبيت انطباعات وآراء حول الشعر والشعراء. فهذه المخطوطات المستسخة، على بساطة تقنياتها في الإيصال، استطاع سهمها النفاذ إلى قلوب خلص وعيون تراهن بالبياض على بياض. لكن، حين تلتفت إلى المشهد الثقافي - ما بدا منه وما خفي - تتزايد الأسئلة من قبيل: ما طبيعة العلاقة بين المبدع والمؤسسة في المغرب؟ هل تتوفر على إعلام ثقافي كفئاة للإيصال والتداول؟ أين تنتهي مهمة المبدع: عند الكتابة، أم عند البحث عن قناة، إن لم نقل خلقها؟ أغلب الظن أن الإجابات، مهما أذت الموضوعية، لا يمكن أن تحيط بتحوّلات وتفاعلات مرحلة تاريخية تنطوي على الكثير من الاختلالات والالتباسات والتراكبات العقيمة. هذا كله، بإمكانه أن يدفع إلى خلق قنوات إيصال للشعر، بسيطة في شكلها، لكنها عميقة في معناها؛ إنها رهانات (وليست حاجات عرضية) تمخّضت عن دواعٍ وسياقات.

سؤال الشعر والقارئ

المتتبع لمسيرة الشعر المغربي المعاصر، سيلاحظ بالعين المجردة الوتيرة المتصاعدة في الإنتاج الشعري في أواخر الثمانينيات والتسعينيات، إذ ظهرت مجموعات شعرية متعدّدة النبرة والبصمة على سند جهود فردية في الغالب. وبعد ظهور هذا المجل (وفي) تبدأ سلسلة البحث الطويلة عن سند في غياب قنوات إيصال مستقلة ومنفتحة، فيضطر أصحابها إلى تحمّل أعباء توزيعها، وكذا السعي وراء جمعيات وأصدقاء ليدفعوا بمائها كي يسري قليلاً على الساحة الشبيهة بسوق مهجورة. في هذا السياق، كثيرة هي الأسئلة والملاحظات التي تبقى عالقة: لم تضيق صدور النقاد بتحمّل هذا الفيض الجميل وإنصافه؟ لم تصاب عيون بالعماء، وفي المجال نفسه تتشّدق بعض الأفواه بكلام يقبر التجارب في مهدها؟ وبإصرار، نرى المقبلين من اليوميّ ومنعرجاته ومن ذوات كمصائر لا تنهض على أي مشترك أو إجماع ما، عدا سماء الشعر التي يرفعونها بأياديهم سماء ثانية.

سؤال الأجيال

سعت بعض الدراسات في المغرب ("بنية الشهادة والاستشهاد" للشاعر عبد الله راجع، و"ظاهرة الشعر المعاصر" للشاعر محمد بنّيس...) إلى ضبط خصوصيات جيلية في الكتابة الشعرية المغربية المعاصرة، فشعراء الستينيات أثبتوا رياديّتهم، لكن شعرهم ظلّ محكوماً ببنية السقوط والانتظار، في حين تفاعل شعراء السبعينيات مع المرحلة، بنّس حارق، فكان شعرهم "استشهادياً". إنها خصوصيات موجّهة بما هو إيديولوجي نظراً إلى طغيان الوظيفة السياسية في كل شيء آنذاك. واستمرّ البعض في ما بعد على الطرح

مفهوم قتل الأب، وحاولت من خلال قصيدة النثر إبراز ذلك". يلخص بن خديجة أسباب إطلاق هذه المبادرات كالآتي: - الإحساس أن مسألة النشر على مستوى الشعر بدأت تضيق وتراجع. - الهرب من التراتبية في التعامل الإبداعي عبر الملاحق الثقافية مع الأسماء. - محاولة جمع شتات هذه الفئات، وتداول نصوصها. - التغلب على مصاعب النشر (طباعة الديوان وتداوله)، خصوصاً أن هذه الفئة من المبدعين جاءت في وضع عام يُعرف ببطالة خريجي الجامعة المغربية، فكان المخطوط السلاح الوحيد لبعض صعاليك الشعر.

أربعة ذئاب وخروف

كرّد فعل تجاه مؤسسات وأفراد، انطلقت هذه الكراريس، لكن هل ثمة تصوّر، من داخل المخطوط، للمؤسسة في المغرب بتلويحاتها المختلفة؟ عن هذا السؤال يجيب بن خديجة: "مفهوم المؤسسة في ذاته يبقى وهمياً، حتى تتأسس على هامشه حركات أو مدارس وغيرها، لأن المشروع الثقافي والحدائي، والإبداعي خصوصاً، تأسس على أكتاف مثقفين ومبدعين انحازوا إلى صفوف المعارضة التقديمية ابتداء من الستينيات. في حين أن الدولة كانت تملك مكاتب؛ دوراً لوزارة الثقافة. وقد حاولت وتحاول هذه الفئة، الانحياز إلى الصف الوطني بأن تؤسس لمفهوم مؤسسة ثقافية حديثة، ابتداء بما يسمى حكومة التناوب".

إبراهيم فازو يجيب أخيراً: "علاقتنا بالمؤسسة، التي لها علاقة بالتداول الثقافي، والتي تؤمن بالاختلاف وتشغل بشفافية وديمقراطية، هي علاقة واضحة. أما تلك التي تقوم على الصداقات الملوغمة، والفكر الاختزالي العشائري الأرثوذكسي، فإنها تبدو لي مثل أربعة ذئاب وخروف يتحدّثون عمّا يمكن أن يتناولوه للعشاء هذا المساء!"

عبد الغني فوزي

المعاصر: هل يسعى الكرّاس إلى رؤية ما، أم إلى إيصال الشعر إلى الآخر فقط؟ عن هذا السؤال يجيب الشاعر عبد الله الممتقي ("مكائد شعرية" في الفقيه بن صالح): "لم تكن "مكائد شعرية" سوى محاولة تحريك للقارئ، وتجريب في الكتابة، ومن ثمّ تداول القصيدة لتكون ديوان من لا ديوان له. تلك استراتيجيتنا: تداول القصيدة عوض الاستسلام لهذا التاريخ المكسور مثل بندول ساعة عتيقة، ومواجهة من حولوا سيّد الكلام إلى حسابات لا تتجاوز أرنبة أنوفهم، كما أن كرّاسنا كان أيضاً احتجاجاً، بإيقاع الخبب، على نخبوية تداول القصيدة في الإعلام الثقافي".

الشاعر محمد نور الدين بن خديجة ("كراريس تيزي" في مراکش) يرى أن تجربة الكرّاس أو المخطوط أو المستنسخ ظاهرة مغربية تسعينية، ولظهورها الخاص في المشهد الشعري المغربي أسباب، بالرغم من وجود بعض الحركات الشعرية التي ارتضت هذا الخيار، لأسباب قد تختلف عن أسباب خصوصية الظاهرة المغربية، "أشير هنا إلى ظاهرة مخطوط "ألمني" في العراق أثناء فترة الحصار، حيث تأثر قطاع الطباعة والنشر، ما أدّى إلى ظهور مخطوطات شعرية صغيرة الحجم. إذا، الأسباب هناك كانت في أعماها اقتصادية، وليست رؤية شعرية فحسب، وقد كانت كذلك بعيدة، ومبعدة، عن النظام السابق. كما لا تفوتني الإشارة هنا إلى رؤية راديكالية لشاعر عراقي مهم، هو ناجي الحزب، وإن كان مهتماً على مستوى الذاكرة الشعرية العراقية الحديثة، والذي اختار عبر مسار طويل من المنافي خيار الكرّاس. وبالعودة إلى المغرب أسأل: هل من شرعية لهذا العمل، أم هو مجرد نزوة جمعت بعض الأفراد؟ أسأله مجدداً لم لم تبرز هذه النزوة قبل التسعينيات؟ هل المسألة إذاً مرتبطة بتحوّلات خاصة ببلادنا، مسّت الحقل الثقافي، والشعري خصوصاً؟ الإشارة الواضحة هنا كانت لبعض بيانات (وافتاحيات) "الغارة الشعرية" التي أطلقها ياسين عدنان وسعد سرحان وسواهم، حيث ركّزت على

ثلاثة أسئلة (الشعر والأجيال والإعلام) هو فعل إجرائي فقط، لأن الأمر في آخر المطاف يتعلق بسياقات ولحظات تاريخية ساهمت بشكل أو آخر في ظهور مخطوطات شعرية تسعى إلى ردم بعض الهوة - أحياناً - من خلال اعتمادها صيغاً جديدة في التداول، والانتصار لنبرات شعرية لها جمالياتها الخاصة في سبيل الانتصار للوظيفة الأدبية.

لكن ثمة ملاحظة أساسية تتعلّق بكون هذه المخطوطات تنطلق بحماسة، وسرعان ما تنتهي بفتور ملحوظ، هل يتعلق الأمر بقلة الإمكانيات؟ وبالنظر إلى متن هذه المخطوطات، يبدو كأن الأمر متعلّق فقط - بنشر قصائد متعدّدة النبرات من دون دراسات وكلمات معبرة عن رؤية المخطوط. والملاحظ أن هذه الكراريس انطلقت من ضغط متأتّ من الإقصاء بأشكاله المختلفة، فتمّ شحن الألسنة، دون الأفئدة، لمواجهة خصم مؤسسي، لكن سرعان ما يتحوّل هذا الأخير إلى شبح يطارد أهل الخيال في الخيال دون موجب واقع.

عن سؤال حماسة الانطلاقة وسرعة الفتور، يقول الشاعر إبراهيم فازو ("المركب الشعري" في مراکش): "نحن الآن في الإبحار الثاني لكرّاسنا، وبالتالي فإن ذلك قد لا يسمح لي بالحديث عن صمت أو فتور تجربتنا: الحديث الذي يبقى موجّلاً حتى نحس بدنو الغرق. في ما يتعلق بانتهاة منابر مماثلة، فربما ذلك راجع إلى أسباب يتقاطع فيها الداتي بالموضوعي، لكن أظنّ أن إجابات الأصدقاء في تلك التجارب ستكون صريحة".

ومن هذه "الإجابات الصريحة" ما لخصّه الشاعر حميد علام ("دوس" في الخميسيات) بالآتي: الأناثية والحسابات والشعور باللاجدوى، "ما أدّى إلى تحوّل الحديث من القوالب الشعرية إلى القوالب السلوكية".

ديوان من لا ديوان له

الباحث في هذه الكراريس لتلمّس طريقة كلّ مخطوط ورؤيته، لا يجد إضافة تفرض طرحها وموقعها في مسيرة الشعر

الأجياليّ نفسه لمسيرة الشعر المعاصر، وهو ما أشير معه الكثير من المفاهيم المشحونة بما هو نفسي أكثر كالأب الشعري، الشعراء الكبار... فغلب النفي القاطع، والإثبات الحاد، كأن الشعراء فرّق ينتصر بعضها لبعض؛ الأمر الذي حوّل الشعر المغربي المعاصر إلى جزر وأرخبيلات، فالكل يحرس بيته وحرثه ونسله... ضمن هذا الجو المشحون ظهرت مخطوطات شعرية ("الغارة الشعرية"، "كراريس تيزي"، "دبوس"، "مكائد شعرية"... إلخ) تدافع عن أصواتها المعبونة، وتدفع مساحتها الصغيرة إلى الأقصى في الحياة والتجربة. أن تستدير هذه الجماعات ليس صدفة تاريخية، بل إفراز لمرحلة متعدّدة المركبات والتابوهات والالتباسات. لكن في ما يبدو الآن، أن حمى الدوائر فترت، وبعض الأحضان انفتحت للتفاعل والسعي إلى تأسيس ثقافة النقد والإبداع، وبالتالي المراكمة والتجذّر في التاريخ والمجتمع، وبالأخصّ الأدب كمعطى له آلياته الخاصة وأفق احتماله.

سؤال الإعلام الثقافي

كلّما أثير هذا السؤال - الإشكال، تعدّدت الأسئلة الحارقة التي تقتضي رداً إجرائية من قبيل: ما هي مساحة الثقافي في الصحافة الوطنية والإعلام السمعي والبصري؟ وهل ثمة جدل فكري دون ديماغوجية حول علاقة الثقافي بالسياسي؛ وبالضبط منه الحزبي؟ ففي ظل غياب الدور الفعلي للمؤسسة الثقافية في علاقتها بالمبدع، في معنى وجود مساحة من الالتباس بين الكتاب والمؤسسة الثقافية، فضلاً عن عدم حضور إعلام ثقافيّ متخصص ومستقلّ، تبقى الجهات تحرس مساحة الثقافيّ وتهندسه، وأحياناً عن هوى، دون نفي طبعاً للمجهودات الفردية في خلق (واستمرار) الصفحات الثقافية والملاحق كمكاسب. ولست أدري هل تعبّر هذه الملاحق عن رهانات، وبأي طريقة؟

تنطلق بحماسة - تنتهي بفتور

بالطبع، تحديدنا ثلاثة دواعٍ على شكل

الشعراء المغاربة الجدد

جيل المشيتين!



فاطمة الزهراء بنّيس.



عبد السلام دخان.



عبد الرحيم الخصار.



مصطفى ملح.

هو ليس مجرد ظاهرة لافتة فحسب، أو صوت جديد يؤثت بانوراما المشهد الشعري المغربي، بل هو تمثيل حقيقي لانعطافة متميّزة ونقلة جديدة لهذا الشعر؛ النقلة التي يشيدها قصيدة قصيدة في طريقه للبحث عن صوته الخاص، وركضه الحثيث من أجل موقع ثابت له وأسلوب متفرد يوقع به نشيده الخارج على رداء السياق العام. الجيل الجديد من الشعراء المغاربة، جيل الاحتفاء بالهامش والتفاصيل الصغيرة والتمرد والرفض، جيل الصبر والدرب الوعر والتنفس من أعناق الزجاج، الذي ارتأينا أن نقترّب قليلاً من تجربته لنقدّم بعض أصواته ونسبر رؤيتها الخاصة لخارطة الشعر المغربي الحديث، وموقعها (كجيل جديد) داخل هذه البانوراما الشعرية الفسيفسائية، والصعوبات التي تعترضها في خلق مساراتها الجمالية الخاصة.

عبد السلام دخان؛

الانفتاح على أجناس أخرى

عرف المتن الشعري المغربي متغيّرات عدّة، وذلك عبر مراحل مهمة من تطوّر هذا الشعر، وإذا كان راهن الشعر المغربي في حاجة إلى دراسات عميقة ودقيقة لهذا المتن الجديد؛ دراسات ترصد مظاهر التحوّل في سيرته، وذلك انطلاقاً من مكوناته الفنية والجمالية، وانطلاقاً من سياقاته المختلفة، فإنه في الآن نفسه في حاجة إلى الإنصات إلى التجربة الشعرية الجديدة المتسمة بالتعدّد والتنوّع، ولعلّ المثير للانتباه، ونحن نتحدّث عن هذه التجربة التي تسمّى، في بعض الأحيان، بتجربة الشعراء الشباب، وأحياناً بالحساسية الجديدة، أننا نجد أنفسنا إزاء إشكاليات متشابكة ومعقّدة إلى حدّ كبير، ابتداء من إشكال التسمية ووصولاً إلى منجزها الإبداعي. وهي الإشكاليات التي لم تستقرّ على رؤى واضحة منذ سبعينيات القرن الماضي.

لقد بلورت التجربة الشعرية الجديدة مستوى جديداً من الكتابة الشعرية على مستوى الرؤية الشعرية المغايرة لما ساد وهيمن في المراحل السابقة، وعلى مستوى النوع الأدبي الذي اختاره هؤلاء عن عمد وسبق إصرار، وهو اختيار يجب تأمله بعمق، لأنه يعطي الانطباع لأول وهلة بالسهولة، غير أننا بنوع من التأمل الفلسفي ندرك أنه مختلف طالما أن هذه التجربة قد حاولت الاقتراب من اليومي ومن التفاصيل الدقيقة والأشياء العادية، البسيطة ظاهرياً والعميقة داخلياً، وإذا كان من حقّ الأصوات أن تنمّ عن منظور مختلف للشعر ولوظيفتها، فإنه من حقّ النقد كذلك احترام هذا الاختيار، وذلك بعدم مصادرة هذه التجربة بأحكام جاهزة وسابقة، ولا يعني هذا الكلام القول إننا مع، أو ضدّ، هذه التجربة التي لها أسبابها الجمالية الجديرة بالاحترام النقدي، لكنه يعني أن الشعر المغربي أصبح مُلزماً بإدراك التحوّلات البنائية والجمالية التي لحقت به. وما يلفت الانتباه، ونحن نتحدّث عن هذه التجربة، فقرها المعجمي والأسلوبي؛ الشيء الذي أدّى بها إلى الانفتاح على أجناس أخرى مثل الرواية والمسرح، وهذه الندرة أدّت إلى فقد المعجم الشعري لطلاوته وجذته وسموقه الفني. ومن هنا أصبحت العديد من القصائد تتسم بالغربة والغموض، ما جعل التجربة الشعرية الجديدة تُوسم بكونها ضعيفة الصلة بالذاكرة والمتلقّي، فعلى شعراء التجربة الشعرية الجديدة أن يتأهّبوا للحروب المقبلة، لأن الحرائق تمتدّ من أبواب الروح إلى تخوم الحلم، وجداول الماء بعيدة عن الأرض؛ أرض الجدل المضاعة بالحروب السريّة أحياناً، والمعلنة أحياناً أخرى.

عبد الرحيم الخصار؛

أساتذة الجامعة!

لم يكن قدر الجيل الجديد في المغرب أكثر سوءاً من سابقه، فمجموعة "على

أنها لا تنفصل أيضاً عن خارطة الشعر العالمي، وما يعرفه المشهد الشعري المغربي من تحولات جوهرية على جميع المستويات هو نتيجة لانصهار روح الشاعر المغربي في جسد الشعر الكوني. من خلال هذه البانوراما الشعرية يبرز بقوة موقع الشعراء الشباب، فقد صار من الصعب جداً الحديث عن الشعر المغربي المعاصر دون الأخذ بالاعتبار الحركة الشعرية الحديثة، وما أفرزته من أصوات تميّزت ليس فقط على المستوى المغربي، بل حتى على المستوى العربي، أما بالنسبة إلى الصعوبات التي تعترض الشعراء الشباب في بداية مشوارهم الإبداعي، لجهة امتناع بعض المنابر الثقافية عن نشر إنتاجهم، وعدم تشجيعهم على الطبع، فربما تكون إيجابية بالنسبة إلى البعض وسلبية بالنسبة إلى البعض الآخر. شخصياً أرى أن إرادة المبدع الحقيقي أقوى من أي صعوبات كيفما كان نوعها.

مصطفى ملح؛

نشر المجاميع والسراويل!

الكتابة الشعرية عملية خلق عسيرة يشترك فيها العقل والحواس واللاشعور، وتكون مدعومة بمقصديّة تتسم بالحد الأدنى من الوضوح، إضافة إلى معرفة غير قليلة بأسرار الخلق الفني؛ فإلى أي حدّ أحدث الشعر الحديث (التسعينيّ نموذجاً) قطيعة معرفية وجمالية مع المنجز الشعري للأجيال السابقة؟ وإذا حصل هذا، فما هي المراكز التي يركن إليها في بناء اختلافه؟ شخصياً، أرى أننا نعيش عصر انحطاط شعري في المعنيتين؛ التاريخي والفني. ربما يبدو هذا الكلام صامداً بالنسبة إلى الذين يسرّهم أن يتحدثوا عن قارّات وهمية فتحها الشعر الحديث، شعر العشريّتين؛ الأخيرة من القرن العشرين والأولى من القرن الواحد والعشرين. شعر جامد لا إحساس فيه. لا شك أن كثيراً من الناس تأثّروا

بالرمزية والسوريالية ومزلق التجريد ووهم التغريب، فانعكس ذلك على كتاباتهم بصورة مشوّهة؛ فلا هم كتبوا نصّاً عربياً محمّلاً برائحة التراب وريح الصحراء، ولا هم كتبوا نصّاً حديثاً يستجيب لروح العصر؛ هم مثل طاووس الذي أراد تقليد مشية الحمامة فنسي المشيتين معاً.

في شعر الشباب: تكرار، الرؤية ضيّقة، ورشة العمل فقيرة، المهندس المعماري – اللغوي تعوزه الخبرة والمراس، المختبر الشعري غير مجهّز بالأدوات الكيمياءشعورية الكافية، المنظار المستعمل لا يستطيع استشراف الكائنات المجهرية، اللغة مصابة بالحمّى، العلاقة بالتراث النحوي والبلاغي هشّة إن لم تكن منعدمة... وكي يتضح هذا الكلام أكثر، يمكن تصفّح المجاميع الشعرية التي ينشرها البعض باستمرار، وبلا خجل، كما ينشرون سراويلهم في الريح!

الحساسية الجديدة غالباً ما تقوم على الوعي بأسرار المنتج الشعري الذي سبقها؛ الوعي بأسئلته ورهائنه، الوعي أيضاً بشروط انكتابه الداخلية والخارجية: فهل هذا متحقّق في شعر الشباب؟ إن معظمهم – سامحهم الله – لا يعرفون ما حدث شعرياً في السبعينيات! فكي تبني "قازتك" الشعرية الخاصة ستكون ملزماً بأن تدرك عميقاً جوهر الأسئلة التي سبقتك.

من أبرز نقاط التشابه في شعر الشباب، الاتفاق الجماعي اللاواعي على جملة من المراكز: تمجيد الخراب والشكّ، المضي غير الواثق والمتسرّع نحو تحطيم وثنية اليقين والضوء، البحث في العيبي والفوضوي والمعتم. شخصياً، حين أتوجّه صوب الكتابة، لا أبتغي زرع الحرائق وإطلاق الرصاص على أعداء وهميين، لأن اصطناع المعارك الوهمية لعبة خاسرة أساساً، وهي دليل على تيه الذات وعدم استقرارها. الكتابة انطلاقاً من نقطة ضوء واضحة، من نظام وجودي محدّد، من يقين فلسفي ومعرفي واضح. لذلك يجب على شعر الشباب أن ينتبه إلى الآتي: على القصيدة أن تكون تعويضاً جوهرياً عن كل شيء ضاع منذ العصور الحجرية الأولى، فهي في هذا المعنى نوع من التسامي والتعويض وخلق التوازن السيכולوجي العميق داخل عالم تحكمه الفوضى. القصيدة في نظري مديح عال للجمال والحرية والخلود. إنها بناء لواقع شعري آخر متماس مع الواقع المرفوض. القصيدة ترّم ما فسد وتنقح ما غلط. من واجبات القصيدة الجديدة اقتراح معنى جديد للأيديولوجيا، وتحضرني هنا قولة هنكلف: "ليس من الضروري أن يكون الالتزام ارتباطاً سياسياً فحسب، فكل كاتب ملتزم، بمعنى أن كتابته تبحث عن قيمة في عالم عديم القيم".

منير بولعيش

في مدينة واضع قواعد الشعر (الفراهيدي) ومحطّهما (السيّاب) كيف يعيش شعراء البصرة؟

لطالما شكّلت مدينة البصرة علامة فارقة في جسد الشعر العربي، فهي إحدى المدن الحاضنة للشعر، يتنصّف أولادها أبياته، وتشيع القصائد على أفواه حتّى البسطاء من أهلها؛ مدينة خرّجت واضعي قواعد الشعر (الفراهيدي) ومحطّميها (السيّاب)؛ مدينة ولدت أسماء فذّة منذ أبي نؤاس وابن برد، وحتّى جيل الحداثة وما بعده (سعدى يوسف ومحمود الربيعان...). في مدينة تموت فيها الحياة كلّ يوم، كيف يحيا شعراؤها؟ وكم بلغت ثروتهم من الخراب؟ وماذا عن ملامح شعرها الجديد؟



تمثال
الصيد.



... وحيداً.



السيّاب بين
حمايتين:
بيضاء
وسوداء.



حورية من حوريات تمثال الصيد وقد تعرّضت للتشويه.



تمثال الحوت.



يده...

عن الأوضاع التي تسوء يوماً بعد يوم. هذه المقاهي الرثّة التي أصبحت ملاذاً ومهرجاناً مفتوحاً لكلّ محبّ للشعر والأدب، رغم ما تعانيه من إهمال، تعدّ الواجهة الثقافية للمدينة، وأهمها "مقهى الأدباء"، وهو مقهى بسيط يقع في مقرّ الحزب الوطني الديمقراطي، وكان في السابق مقراً لاتحاد الأدباء - فرع البصرة، ويعدّ المقهى المركزي الذي تستطيع من خلاله لقاء أكبر عدد من الشعراء، خصوصاً في فصل الشتاء، أما في صيف البصرة الحارّ فيقلّ حضورهم بسبب ارتفاع درجات الحرارة التي تصل إلى 50 درجة مئوية،

لم يبقَ منها سوى الاسم... وسط هذا كله، انحدر الوضع الاقتصادي للشاعر إلى درجة أرغمته على العمل في مهنة أخرى، فلا نستغرب إذا ما وجدنا شاعراً يبيع الشاي على قارعة رصيف، وآخر يعمل في صبغ الدور وبنائها، وربما سعيد الحظّ فيهم من يملك مكتبة متواضعة لبيع القرطاسية.

المشريحة الأخرى من شعراء مدينة والذين فقدوا - بسبب أو لآخر - الفرصة في العمل، تراهم عاطلين يفترشون المقاهي الرخيصة المنتشرة في محلة "البجاري"، يتحدثون، بلا وجل رقابيّ،



ملصق احتفائية بودليير.

منذ أن هطلت سحائب الحروب على أرض العراق موتاً مجانياً، ورغم تغيّر وجوه السياسة بقيت الشعارات الخاوية من التنفيذ الفعلي، وظلّ شعراء المدينة المنكوبة كبقية نسيج الشعب العراقي يواجهون أقدارهم المستحيلة بروح غريبة.

المؤسسات الحكومية، بعد تغيير التاسع من نيسان ٢٠٠٣، تناسّت المثقف على نحو متعمّد: قصور في التشريعات الدستورية، إهمال المؤسسات، تخطّط في الدعم المالي والذي اقتصر على تنظيم مهرجانات خاوية المحتوى

رواة الأسى وحملة صلبان أوجاع بلاد الحضارات الأولى، ورثة أبي نؤاس والجاحظ والحسن البصري، يرزحون تحت وطأة أسوأ مناخ شعري في العصر الحديث؛ يفترشون أرصفة العشار والكورنيش، ويمزّقون ذاكرتهم كي لا تفزعهم الخسارات.

جيوب خاوية - خيال مكتنز
لا نجافي الصواب إذا قلنا إن أكثر من 80 ٪ من شعراء البصرة يعانون ظرفاً اقتصادياً صعباً، وحياة ضائكة لم تتغيّر



ملصق احتفائية بودليير.

يقع في فخِ التّصوّر النمطي الكلاسيكي للشعر، ما يولد بطبيعة الحال إنتاجاً ليس أكثر من اجترار لشعر خمسينيات القرن المنصرم، ناهيك بالجدل الدائم حول مواضيع فات أوانها مثل شرعية قصيدة النثر؛ إذ لا تكاد تغيب هذه القضية عن صفحات الصحف الثقافية ومواقع الإنترنت.

بالطبع، ثمة نماذج واعية ومدركة حساسية المرحلة التي يمرّ بها الشعر وتحولاته الساخنة في العالم ككل، لذلك تراها تحقق قفزات مهمّة في طريق التأسيس لأصوات خاصة بها، في مقابل نماذج أخرى تلهث وراء مهرجانات المؤسسة الثقافية ومنصّاتها.

الشاعر حسن هاني (25 عاماً) أحد شعراء المدينة الشباب، يقول: "لا بدّ لشاعر بذل جهداً كبيراً في كتابة نصّه من أن يأمل في نشره، لكننا هنا نصطدم دائماً بانعدام فرص النشر، والتحيّز الواضح لفئة معينة من الشعراء، وهذا الأسلوب تتبّعه معظم الصحف للأسف. الكثير من الشباب في حاجة ماسة إلى إثبات الهوية الأدبية، وهذا يأتي غالباً من خلال إصدار مجموعة ما (لكن ذلك أشبه بالحلم)، أو المشاركة في فعالية ما، أو إحداث تغيير لافت للنظر في الواقع الأدبي والثقافي. كما أن ثمة مسألة مصيرية تتلخص في السؤال الآتي: هل "الموقع" الذي يوجد الشعراء فيه يتناسب مع البيئة التي هم موجودون فيها؟".

في المقابل يرى الشاعر حسام البطاط (21 عاماً) أن وضع الشعر الجديد في البصرة خبير، وأن المتحقق الآن يفي بالغرض: "لم تكن البصرة اسماً عابراً في تاريخ الأدب العربي، وهي ما زالت حتى اليوم تنجب الشعراء الحقيقيين، على الرغم من كل التهميش والإقصاء الذي لحق، ويلحق، بهم من المؤسسة الثقافية، حتى بات الكثير منهم يخشى ضياع خصوصيته الإبداعية". هذا عن إشكالية "الشاعر الشاب"؛ هذا الاصطلاح الذي استُعمل ويستعمل لتجسير أعمال شعراء هذا الجيل، وجرحهم إلى منطقة بعيدة عن دائرة الاهتمام باعتباره شعراً شاباً، يعلّق الشاعر أحمد النجم (30 عاماً): "ما يحدث للشعر هو أننا نتحدّث عمّن يتعاملون معه. وهنا لا بدّ للبعض من الاقتناع بأن التغيّر في نسبة التعرّض إلى الضوء وارءً يوميّ. نحن من يسمح للشعر بأن يكون كهلاً".

شعراء آخرون تحدّثوا عن غياب الدعم المؤسساتي للفعاليات، واقتصاره على العاصمة بغداد التي ينصبّ اهتمام وزارة الثقافة عليها، من خلال رحلات الإيفاد إلى خارج العراق، أو تسهيل طبع الدواوين في دار نشر الوزارة.

أرقام قياسية!

... غياب الدعم المادي والمعنوي، اختفاء دور المؤسسة الثقافية التابعة للدولة، الوضع الأمني والاقتصادي، والإقصاء الغريب من المحافل والملتقيات التي تقيمها وزارة الثقافة واتحادات الكتاب، خصوصاً لشعراء المدن البعيدة عن العاصمة بغداد، بالإضافة إلى جفاء الإعلام بشكل يدعو إلى الأسى... على خيرا "موسوعة غينيس" إذ أن يفكروا جذياً بالأرقام القياسية المدهشة التي يحققها الشاعر العراقي في سباقه مع الموت والخراب!

علي محمود خضير



الشاعر عبد الستار الغاني الذي تعرّض للخطف.



محلة البجاري.

والأحلام معاً؟ كيف سنجد الطريق إلى الأخرى المأساة أكبر من الكلام، كما هي الحروب أعمق من الشعر". وعن علاقة انعدام الأمن بالحرّيات الشخصية، قال: "لقد اختفت دور العرض المسرحية والسينمائية والحانات، فاستعاض بعض الأدباء عنها بجلسات داخل بيوتهم في ممارسة خفيّة وبعيدة عن الأنظار. لا وجود لحزنية في ظلّ انعدام الأمن، فنحن لا نستطيع القيام بأي شيء لغياب الحماية. أنا الآن مثلاً طلبتُ منك عدم ذكر اسمي".

الجيل الجديد

المتابع لواقع الشعر في مدينة البصرة، والتي تعدّ منجماً خصباً لعابرة الشعر العراقي، يستطيع ملاحظة أن الشعر من بين الفنون الأخرى، يبدو، نظرياً، الأكثر عافية وحضوراً وأسماء، فثمة جيل كامل من الشعراء الجدد، وبأعداد لا تتوافر في بقية صنوف الأجناس الأدبية الأخرى، كالقصة والنقد الأدبي، وحتى الفنون التشكيلية.

إلى ذلك، ثمة تنوّع كتابي شكليّ حديثي، فكتاب قصيدة النثر يحتلّون المشهد الشعري في البصرة، بالإضافة إلى شعراء قصيديّتي التفعيلة والعمود طبعاً. وبالتأكيد ثمة تفاوت بين المستويات الظاهرة، وهذا يعود بشكل خاص إلى الثقافة، في مفهومها الشامل والفاعل، التي تختلف بين شاعر وآخر، فبعض الشعراء ينظر إلى الشعر بلغة الشارع، ولا تهتمّه التطوّرات الكبيرة التي حصلت، وتحصل، على مفهوم الشعر الكوني العابر للمكان والزمان، فتراه

المدينة، رفض التصريح عن اسمه، حول الوضع الراهن الذي يعيشه: "الشاعر، والمبدع عموماً، يعيش حالة من الابتلاء بالمنجز، فلا وجود لدور نشر، ولا قاعات فنّ، ولا دور سينما، ولا أي شيء يمكنه أن يفرز التظاهرات الثقافية الحالية، وإن وجدت تلك المؤسسات فهي لا تستطيع العمل بسبب الظروف المربّعة. أكثرنا يعيش الأزمة في العراق، خصوصاً الجيل الجديد الذي تزامنت أحلامه ونواياه مع هذا الخراب كلّهُ؛ نحن بذلك أشبه بمن يصرخ من وراء البحر. من سيتعرّف إلى كلّ هذا الجمال والإبداع في مخابنا المعتمة، والمراسم التي تضيق بالأعمال



الشاعر سلام الناصر الذي فقد ابنه.



من حفل تأبين سركون بولص.



شعراء الأسى البصريّ.

النادي، حيث طالت النقاشات والردود على الأوراق المقدّمة حتى اضطر مدير الجلسة الشاعر عامر الربيعي إلى إنهاء الأمسية بالقول: "شكراً لكل من استهجن الأمسية"!

حادثتان

أربع سنوات مرّت على البصرة منذ دخول القوات البريطانية إليها، وما خلّفه دخولها وتداعياته من خراب شاسع امتدّ إلى كلّ شيء، تلتته حالات انعدام الأمن وغياب القانون والسلطة، وما تبع ذلك من احتراب داخلي وفساد إداري واقتصادي؛ كلّها، وغيرها الكثير، خلقت حالات خاصّة ورهيبة عاشها الشعراء كبقية أبناء المدينة.

الشاعر سلام الناصر فقد ابنه الشاب (18 سنة) في حادث رهيب، إذ تعرّض لطلق ناري في رأسه أثناء مروره من منطقة حدثت فيها مواجهة مسلّحة بين ميليشيات المدينة. هذا الحادث المرعب ترك حزناً عميقاً في قلوب أدباء المدينة وشعرائها.

شاعر آخر، هو عبد الستار الغاني، تعرّض لحادثة اختطاف وابتزاز، فاضطرّ إلى شراء حياته بعدما مكث لأيام عديدة، ذاق خلالها ضروباً من الترهيب والتعذيب النفسي والتهديد له ولعائلته.

مضايقات وحوادث أخرى وقع فيها بعض الشعراء لا مجال لاختصارها، ألقت بظلالها الثقيلة على الحياة في "مدينة النخيل والخليل"، كما سمّوها قديماً.

الابتلاء بالمنجز

"الفاوون" تحدّث مع شاعر من شعراء

وقد يلجأ بعض الشعراء إلى مقاه صيفية تنتشر على كورنيش شط العرب كـ "مقهى بدر" مثلاً، أو إلى مقاهي شوارع أخرى في العشار كـ "مقهى الشاهين" في شارع الاستقلال.

بعد ذلك، لا نأتي بجديد إذا قلنا إنه بسبب منع فتح الحانات في البصرة ومنع بيع الكحول و(حيازته؟)، يلجأ الشعراء إلى بيوتهم الخاصة للشرب والسهر.

نادي الشعر في البصرة

بالرغم من ذلك كلّهُ، تطفو بين الحين والآخر محاولات شجاعة لإذكاء الحياة في جسد المدينة الشعري - الثقافي المتهاوي، ومنها تأسيس "نادي الشعر في البصرة" لمجموعة من شعراء المدينة الشباب، لا يتعدّون الأربعة شعراء، يقومون بكل شيء تقريباً، من الإعداد للأمسيات الشعرية الأسبوعية، ودعوة الضيوف، إلى طبع ملصقات الإعلان (من جيوبهم) ونشرها، وحتى المشاركة في الأمسية إذا ما تعدّز الحصول على ضيف لسبب أو لآخر، ما ولّد حالة من النشاط لم تألفه المدينة التي لا يُنقل عنها سوى الأخبار المأسوية.

جرأة مواضيع الأمسيات أشارت جدلاً واسعاً في المدينة: فعالية الاحتفاء بمرور 150 عاماً على صدور ديوان "أزهار الشّر" لبودلير أشارت ردود فعل كبيرة تناقلتها الأوساط الثقافية ومواقع الإنترنت والصحف المحليّة، وقد أقيمت الأمسية رغم صيحات الاستهجان، وكانت أهمّ وأطول أمسيات

من الربيع إلى الكر كدن... شعراء الملك فاروق



صورة نادرة للملك فاروق في صباه 1935.



شعار الملك فاروق.

أكبر يا فاروق ما عجب/ أن يرتجيك
(ضلال) الدهر شطّانا"، حتى نتذكّر
على الفور بيت شوقي الشهير في مطلع
قصيدته التي قالها في مدح مصطفى
كمال أتاتورك: "الله أكبر كم في الفتح
من عجب/ يا خالد الترك جند خالد
العرب". وبيت شوقي هذا كان بدوره
تقليداً لبيت أبي تمام - الشهير أيضاً -
في فتح عمورية الذي يقول فيه: "السيف
أصدق إنباء من الكتب/ في حدّه الحدّ
بين الجدّ واللعب". حيث نرى تشابه
السياقات في الأبيات الثلاثة، وكذلك
في الإطار السياسي والاجتماعي الذي
أدّى بدوره إلى التشابه في الصياغة،
من حيث وحدة الوزن (البحر البسيط)
وتكرار التراكيب والألفاظ، وإن كان ثمة
تجديد في "ديوان الملك" فقد جاء على
استحياء من خلال انتاج بعض القصائد
القليلة نمط المقطوعات، التي تعتمد
على الأوزان المجزوءة، وقد روعي فيها
أن تناسب مقتضيات الأداء الموسيقي
والغناء أكثر من كونها حرصاً على
التجديد الحقيقي (صدر بعضها بكلمة
أغنية). وقد نلحج أيضاً محاولة لإعلاء
قيمة الشعر أو النظم أو الفن، لكنه يظلّ
من قبيل قول المتنبي: "هذا عتابك إلا
أنه مقه/ قد ضمّن الدرّ إلا أنه كلم".

علي الجارم

هذه الصور التعبيرية التي تحاول
"الإعلاء" من قيمة الفن، نستطيع
لمحها لدى شاعر كبير آخر، من
أصحاب المقدرة الصياغية الكلاسيكية
الرفيعة، وهو علي الجارم، وله قرابة
عشر قصائد في مدح الملك فاروق،
إحداها بعنوان "مولد الفاروق": "هات
من وحي السماء الكلمة/ واجعل الأيام
والدنيا فما/ وابعث الشعر جناحي
طائر/ كلما شارف أفقاً دوما/ أي يوم
سعدت مصرية/ كان في طي الأمانى
حلما/ مولد الفاروق يوم بلغت/ راية
الإسلام فيه القمما".

فرغم أن الجارم استهلّ قصيدته
بالإعلاء من قيمة الشعر (وحي السماء
والطائر المحلّق) فإنه لا يلبث أن يعتبر
ميلاد الفاروق "يوم بلغت راية الإسلام
فيه القمم"، متكناً على بلاغة "المبالغة

منذ أن عُرض مسلسل "الملك فاروق" في شهر رمضان الفائت، والنقاش لم ينقطع في مسارات متعدّدة، بدايةً من
الأدبيات العائلية، ومروراً بحوارات القنوات الفضائية، وليس انتهاءً بالمقالات الصحافية، حيث خصّصت بعض الصحف
أعداداً كاملة لرصد الجوانب المختلفة، وتحليلها، من حياة فاروق آخر ملوك مصر، وهو ما كان له أثر كبير في إضفاء
مزيد من الأضواء على شخصيته، وشخصية عصره خلال فترة حكمه التي امتدّت بين عامي 1936 - 1952. لكن
الملاحظ في هذه المتابعات كلّها هو التجاهل التام لشهادة الشعر على عصر فاروق، فلم يلتفت أحد إلى ما قدّمه
الشعراء من قصائد ودواوين ساهمت بدور كبير في تشكيل الوعي الشعبيّ حينها، رغم أن هذه المنطقّة الخصبة
تنطوي على مفاتيح كثيرة مهمّة، تضيف بعداً تاريخياً لما يسمّى جدلية الشعرى والسياسيّا.

صورته
الرسمية.

ثلاثية التفاعل الكامال في صورته
التامة، مع الحرص على وحدة الوزن
والقافية والنمط (البيتيّ) المقفل، ما
يفسح المجال لاستعارة معجم القدماء
في التخييل وفي توظيف الألفاظ
الجزلة والعبارات الرنانة والاستعارات
والتشبيهات المطروقة في الأعمّ
الأغلب، وهذا ما يؤكّد وجود شوقي
في ذاكرة محمود حسن إسماعيل من
خلال استحضار المواقف الاجتماعية
المتشابهة التي انعكست بدورها على
قيم فنية متشابهة من حيث طرائق
الأداء التعبيرية. ويكفي أن نذكر أن
محمود حسن إسماعيل يقول في
قصيدته "لما رآك الحيارى": "الله

الحيارى" (ص 495): "تلّفت اليوم في
الوادي تجد ملكاً/ هزّ الربيع خميلات
وأفنانا/ إذا مشى أينعت أفياء خطوته/
ظلاً ونبعاً وأثماراً وريحاناً".

بل من الطريف أن محمود حسن
إسماعيل يضع موهبته الشعرية في
موضع الاتهام إذا لم يفلح في جعل
الأفلاك تصغي إليه وهو يغني تاج
الملك(!): "إن لم أر الأفلاك تصغ
لمزهري/ وأنا أغني التاج ما أنا شاعر".
وإذا تأملنا الديوان عموماً (36
قصيدة) سنجد أغلب القصائد تنتمي
إلى النمط الكلاسيكي في الصياغة،
من حيث الاتكاء على الأوزان المركبة
التفاعيل كالطويل والبسيط، أو البحور

أموث".
ولذلك فإن القسمة تطلّ واضحة
والأبعاد محدّدة: "منك الربيع ومني
اللحن والوتر/ فلا عليّ إذا بالشدو
أنهمز/ هذا غنائي يا فاروق خلد/
جديد وحي كضوء الشمس منتشر".
فالملك هو خالق الربيع والنضارة
والنماء وصانع الحياة الجديدة
المتألّقة، والشاعر هو المغني المترنّم
والطائر المحلّق في فضاء (الربيع/
الملك)، وبهذا يستحيل وجود الملك
من دون وجود الشاعر، كاستحالة وجود
الربيع من دون وجود الطائر؛ هذه
الحيلة الفنية تتضمّن توريث الاثنين
معاً. وكقوله أيضاً في قصيدة "لما رآك

منذ العام 1936، وحتى ما
قبل 1948، كان الشعراء
- على اختلاف مذاهبهم
الأدبية - مستبشرين بفاروق خيراً،
مؤمّلين أن تلقى مصر على يديه
نهضتها المبتغاة، ولم يقتصر هذا
التفاؤل والاهتمام، وما ترتّب عليهما
من مديح، على أواسط الشعراء فقط،
بل امتدّ ليشمل شعراء كباراً لهم
باع طويل وقدرة وتمرّس في نظم
الشعر، مثل الشاعر علي الجارم، بل
إن هذا الأمر قد تجاوز دائرة قصائد
المناسبات المتفرقة المتناثرة احتفالاً
بالملك، إلى أفراد الشاعر محمود حسن
إسماعيل ديواناً كاملاً لمدح الملك
فاروق، أطلق عليه اسم: "الملك".

محمود حسن إسماعيل

يبدو أن محمود حسن إسماعيل اتخذ من
شوقي نموذجاً حين كان يقول: "شاعر
العزیز وما/ بالقليل ذا اللقب". لذلك
طمح إلى أن يكون شاعراً للملك، كي
يعيد هذه الثنائية القديمة - التي كانت
غالباً ما تنطوي عليها القيم المديحية
في بلاط الخلافة العربية الإسلامية
- إلى ما كان فيها من تناغم شديد
بين الملك الحاكم المهيمن والشاعر
المادح المغني، باعتبار الأخير هو الوجه
الإعلامي المتمم للصورة السلطوية
العليا، فكان محمود حسن إسماعيل، بناء
على هذه الفكرة، يضمّن بدايات قصائده
بمقولات من كلمات الملك فاروق في
رسائله الملكية، أو خطبه المختلفة،
ليجعلها بداية للانطلاق الإبداعي
الذي يتخطى دائرة (الملك/ الشخص)
فيلج دائرة (الملك/ النموذج)، وشتّان ما
بين المرء والمثال.

يقول فاروق: "أرفعوا المشاعل فوق
الطريق، ولا تجعلوها ناراً تحرق بل
اجعلوها نوراً يضيء".

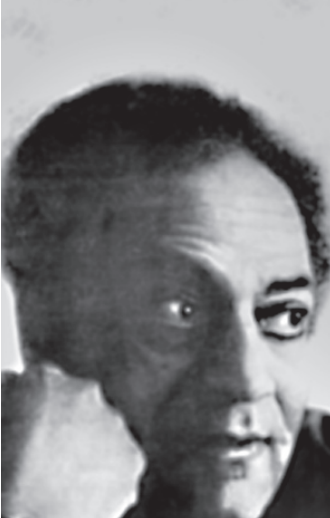
فيقول محمود حسن إسماعيل في
قصيدته "نور من الله"، والتي كتبها في
"يوم الميلاد الملكي السعيد، بحسب
قوله، وهو عيد مصر الدائم المتجدّد":
"نور من الله ترعاه العنايات/ هاتوا
أغانیکم في حبّه هاتوا/ وطاولوا هامة
الدنيا بعزّته/ فنحن من دونها في الأرض



مأمون الشناوي.



عبد الرحمن شكري.



محمود حسن إسماعيل.



علي الجارم.



فيها الملك قبل خلعه بعام، ويشبهه بالكركدن: "من دمعة الشعب ومن كذه/ ومن دم الأمة في نرده/ مملك الحد على صفوها/ يا ليتها تملك من حدّه/ كم يجعل الدين حبالاته/ ليحقق المصلح في مهده/ يمزغ الأمة في رجسه/ ويسرق الأمة في رنده/ منتفخاً، يمزح مستغرقاً/ في اللهو كالصائد في صيده/ كالكركدن الذي يزدهي/ في قبحة يسخر من قدّه".

هكذا تحولت صورة الملك الصالح، الذي يكاد الدين ويرعى الدستور، إلى لاعب النرد المقامر الذي يسرق الأمة ويمرغها في رجسه، ولم تتحول صورة القصيدة، فظل المطلع المصارع والوزن الموحّد، واستمرت الصياغة التقليدية والتشبيهات البسيطة المطروقة، أو التخفف من الصياغة الجزلة والاقتراب من اللغة المألوفة، مع أننا لا نرى محاولات للتنوع في الثقافية، كما في القصيدة التي كتبها الشاعر إسماعيل المبروك في أعقاب حريق القاهرة: "سأنام حتى لا أرى/ وطني يُباع ويُشتري/ ولمن يُباع ومن يبيع/ إنجلترا لا إنجلترا/ سأنام حيناً يا رفاق/ كي لا أرى شعباً يساق/ لعناق قاتله العزيز/ وشرب نخب الإثفاق/ جزاركم يلهو بكم/ ويكفه دمكم مراق".

وعلى الوتر ذاته يضرب الشاعر الغنائي الشهير مأمون الشناوي، فتأتي قصيدته متنوعة القوافي متعددة المقاطع، وإن التزمت الشكل الهندسي من حيث اتحاد عدد أبيات كل مقطع (أربعة أبيات)، وكذلك تداولية اللغة واقترابها من روح التراكيب الشعبية، وإدخال البعد الدرامي في بنية القصيدة، من خلال عقد حوار بينه وبين أحد الحراس المصريين المضللين الذين أرسلتهم القيادة المصرية إلى الشوارع في سياق حادثة الأسلحة الفاسدة التي قلبت الرأي العام على الملك فاروق. يقول الشاعر: "قال لي الحارس قف من أنت! في صوت مدوي/ والسلاح الفاسد المنهوك قد صوّب نحوي/ وانتصاف الليل تنعاه النواقيس فتعوي/ وأنا في قبضة الظلماء قد قيّدت خطوي/ قلت للحارس قل من أنت يا حارس قبلي/ أنت يا مسكين مغلوب على أمرك مثلي/ هبّ حكّامي وقوّادي وأعدائي لقتلي/ وغداً ينفضر المرجل فالمرجل يغلي". وبالرغم من أن قصيدة الشناوي أكثر القصائد اقتراباً من روح التجديد في الصياغة، فإنها تظل نغمة جزئية منفصلة في سياق أكثر ميلاً إلى التقليدية الاتباعية، سيما في القصائد المرتبطة بالقضايا السياسية العامة. ولعل أربع سنوات من التحول إلى كراهية الملك الفاروق، والحلم بحياة سياسية اجتماعية جديدة جدّة شاملة، لا تكفي لأن يتبع ذلك تحول ثقافي أدبي في النظر إلى نظم الحكم أو طبيعة الفن الشعري على السواء، لأنه من المعروف أن حركة الفن التي تخاطب القلوب تظل أبطاً من السياسة التي تخاطب العقول.

أحمد حسن

والثانيه: حتى الأسود من سطوتك تخشاك وتهابك/ والثالثه: زانك إلهك بالتقى وحلاك في شبابك". وإذا كان شعر المديح الفصيح، في علاقته بالملك فاروق، في مرحلته الأولى قد عرج في منظومة قيمه القديمة الخاصة، متجاهلاً السمات المائزة في فاروق باعتباره شخصاً من لحم ودم، ومحاولاً صوغ نموذج مصاغ سلفاً، وفقاً لرؤيا العالم لدى الأسلاف من الشعراء القدماء، فإن شعر العامية المصرية قد اصطنع أيضاً قيمه الخاصة، فانتكاً على نمط الصياغة المعروف (الأوله والثانيه

شعراء الزجل أيضاً، كان لزجل العامية المصرية نصيبه في الاحتفاء بالملك فاروق، متبعاً قيمه الخاصة التي برع فيها بيرم التونسي وغيره من الزجالين الموهوبين، ويكفي أن نستشهد بقصيدة لمحمود رمزي، نُشرت في مجلة "المطرقة" (العدد 298، الجمعة 13 مايو 1938) بعنوان "جلالة الملك": "الأوله آه والثانيه آه والثالثه آه/ الأوله ربنا ربّ القلوب ويّاك/ والثانيه حتى الأسود من سطوتك تخشاك/ والثالثه زانك إلهك بالتقى وحلاك/ الأوله: ربنا ربّ القلوب ويّاك وكتابك/



قبضته؟

والثالثه) وتعدّد القوافي المتوالية، ولم نجد صوراً مائزة للملك فاروق أيضاً في الزجل.

قبل وبعد

هل اختلف الشعر الذي هاجم الملك فاروق بعد هزيمة 1948، وطلاق زوجته الملكة فريدة المحبوبة من الشعب، عن الشعر الذي تغنّى بمدحه من حيث منظومة القيم الفنية؟ من يقرأ مجلة "الشهداء" التي كانت تصدر في حلب (عدد إبريل سنة 1951) يجد قصيدة للشاعر أحمد زكي أبو شادي، رائد جماعة "أبولو"، يهاجم

تكاد تختلف قصائد الجارم عن ديوان محمود حسن إسماعيل، من حيث أفق التخيل وأنماط الصياغة اللغوية والموسيقية، وإن كان ثمة اختلاف يقتصر على النفس الشعري لدى كل شاعر، والطابع الخاص به.

عبد الرحمن شكري

وإذا كان الجارم (ممثلًا للمدرسة الكلاسيكية الجديدة) ومحمود حسن إسماعيل (ممثلًا لجماعة "أبولو") قد كتبوا الشعر في مديح الملك فاروق، فإن جماعة "الديوان" التي هاجمت الجماعتين، وخصوصاً في ما يتعلق بشعر المدح والمناسبات، لم تبرا من التورط في الذنب نفسه؛ حيث كتب عبد الرحمن شكري قصيدة في مجلة "المقطم" (غرة المحرم 1357 هـ الموافق 3 مارس 1938) تحت عنوان "تهنئة الفاروق برأس السنة الهجرية"، يقول فيها: "لنهجك نهج الحق في كل مقصد/ نهنا بأعياد المسيح وأحمد/ ولا زالت الأعوام تترى وتنبري/ ومجدك مكلول بخلد وسرمد".

ومن يقرأ الأبيات من دون توقيع، ربما يردّها إلى العصر العباسي، رغم أن صاحبها كان من أنصار التجديد الذين ثاروا على النمط المحافظ البياني متمثلاً في شوقي، ودعا، مع زميليه (العقاد والمازني)، إلى مفاهيم مغايرة تماماً في وظيفة الشعر والشاعر.



... وقبره.

القديمة"، ومتجاهلاً المنطق الإبداعي المتضمن إجلال فنّ الشعر، بل أحياناً نرى الجارم يتجاهل المقدمات التي تعلي من قيمة الفن الشعري في مطالع قصائده، فيجعل قصيدته مدحا خالصا مكتناً على منطوقة القيم القديمة: "خشعت لفيض جلالك الأبصار/ وذكت بمسك خلالك الأشعار/ وتوسمت مصر العلا في طلعة/ قد حفّتها الإجلال والإكبار/ ملك تغار الثّيرات إذا بدا/ أسمعت أن الثّيرات تغار".

ويبدو أن الجارم كان يحسّ بعض التحرّج من هذه الصياغات القائمة على المبالغة، ومحاولة ترويج الكذب البلاغي القديم، من خلال التشبيهات التي تتخذ القياس العقلي أداة لها، وتعتمد إلى إجراء التوهّم مجرى الحقيقة؛ لتبلغ غايتها في تخطي الشخص والوصول إلى النموذج، ومن ثمّ نراه يعمد إلى أفراد مساحات واسعة في بعض قصائده المدحية الملكية لاجتلاء مفهومه للشعر وتقدير قيمة الحقيقة، وكأنه بذلك يردّ اعتبار الفنّ أمام سطوة السلطة. نرى ذلك جلياً في قصيدة "عيد الجلوس الملكي" التي يبلغ عدد أبياتها سبعة وخمسين بيتاً، حيث جعل منها ثلاثة وعشرين للحديث عن "الشعر"، ثم انتقل إلى مدح الملك فاروق في بقية القصيدة. يقول: "الشعر عاطفة تقنّاد عاطفة/ وفكرة تتجلى بين أفكار/ الشعر إن لأمس الأرواح ألهبها/ كما تقابل تياراً بتيار".

لكن، ورغم ذلك، يظل الفنّ الشعري - بالنسبة إلى الجارم - تابعاً للأظمة السياسية الكبرى، خاضعاً لهيمنة السلطة ونفوذها، ويكفي أن نقرأ ختام القصيدة: "يا كائى الدين والدستور من جنف/ وحارس النيل من أوضاع أكراد/ وحافظ الشعب يدعوه فيتبعه/ إلى النجوم جريئاً غير ضوّر/ اختارك الله للإسلام تنصره/ فكنت موثله يا خير مختار/ عش في القلوب فقد أعطت مقالدها/ وفي نعيم عميم الغيث مدرار". وكان الختام تجسيد لفكرة ابن خلدون القديمة حول مفهوم الخلافة الذي ينطوي على تصوّر الخليفة القائم على حراسة الدين وسياسة الدنيا. ولا

"الفاهون" عشر على قصيدتين مجهولتين

ستنشر، أما القصائد الباقية فهي في أكرم جوار... أرجو منك أن تهتم بتنويع إنتاجك، فمن عيوب الشاعر أن يكون إنتاجه لوناً واحداً تغني فيه القصيدة عن البقية، وأمامي ثلاث مقطوعات هي في الحقيقة قصيدة واحدة تتكرر، "غريب"، "غربة شاعر"، "من دموعي"... لست أوافقك في أن الحب "يمر ساجد الخطوة"، لأن الحب عظيم متكبر، ولست معك في أن أشواك الطريق أدمت قدميك، فأنا أرى أن القيد قيدك... وأن وظيفة الشاعر هي أن يغني للحياة وأن يسكب آلامه الصغيرة في الحياة البشرية المتدفقة، وأنه ليسعدني أن أسمع هتافك للحياة قوياً رائعاً" (أكتوبر 1955).

رسالة أخرى من الشاعر الشاب السيد أحمد حجاب (سيد حجاب)، كتب فيها شعراً بالفصحى، عن قناة السويس التي تحررت من الطغيان، واختار منها العنتيل ثلاثة أبيات.

آخر المهارات التي يجب أن يتحلّى بها زائر دار الكتب هي مهارة لصّ يعرف كيف يخفي كاميراه، وكيف يخرجها ثمّ يستخدمها دون أن يراه أحد، هذا لأنّ الدار لا توفر خدمة التصوير الضوئي ولا الفوتوغرافي، وممنوع اصطحاب الكاميرات الديجيتال، أو الهواتف النقالة المزوّدة بكاميرا؛ فإذا لم تتمتع بهذه المهارة من الصعب أن ترى القصيدتين أمامك هنا في "الفاون".

الجهاز البدائي لا يتطلب أي مهارات ذهنية خاصة، وكل ما يتطلبه هو ظهر قوي وعين من حديد.

لكن ماذا ستفعل إذا أخبرك الموظف المبتسم أن المجلة غير موجودة في الميكرو فيلم أيضاً، لأنها ذهبت إلى الترميم؟

لا بدّ إذاً من أن يتسلل أحدهم إلى المخزن (الذي يطلقون عليه في دار الكتب اسم الترميم) ليستخرج المجلة ويأتي بها، وهذا ما حدث بالفعل.

قصيدتان؛ "بكاء الأبد" المنشورة في مارس 1955 و"عشرون عاماً" المنشورة في فبراير 1957، ومادة تحريرية عامرة بالمفارقات والإشكاليات التي ما زالت على حالها حتى الآن؛ كنت مثل علي بابا حينما قال: "ذهب، مرجان، يا قوت، أحمدك يارب". فثمة دراسة عن الشعر الحر: هل سينتهي أم سيبقى؟ وحوار مع طه حسين يقول فيه: "إنّ ريادة الأدب تكاد تنسحب من مصر وتذهب إلى لبنان، وإن مصر غنية في الرواية فقيرة في الشعر". باب "بريد الشعر" الذي كان يحزره فوزي العنتيل، من الواضح أنه كان يحظى باهتمام بالغ من الشعراء الشباب، وهذا ما تدلّ عليه رسائل الشاعر الشاب محمد عفيفي عامر مطر (محمد عفيفي مطر)، الذي كان قد أرسل ثلاث قصائد إلى المجلة فكان ردّ العنتيل هكذا: "أخترنا من جملة قصائدك قصيدة

النظام السابق؛ كانت مهمّة العثور على مجلة "الرسالة الجديدة" أشبه بالمستحيلة، والمكان الأول، وربما الأخير، الذي من المفترض أن تكون المجلة فيه هو "دار الكتب المصرية"، أو "متاهة الكتب المصرية" كما خبرّت ذلك بنفسي. والرحلة في دار/ متاهة الكتب تبدأ هكذا: تدوّن بياناتك كاملة، وسبب الزيارة، ووقتها، والمكان المقصود، وبعد هذا كله تترك بطاقة هويتك التي لن تستردّها إلا عند المغادرة، وتحصل على "تأشيرة" فيها "رقمك كزائر"، ومكان وجودك، وبعد الوصول إلى قاعة الدوريات ستتحضر مهارتك في القدرة على الانتظار، لأن عليك بعد أن تبحث عن رقم "الفيش" المدوّن فيه اسم المجلة، وتكتبه في بطاقة الاستعارة، أن تجلس هادئ البال مطمئناً، متحفزاً لسماع اسمك من العامل الذي يأتي كل نصف ساعة تقريباً لينادي على أسماء من وُجد طلبهم.

هذا كله يحدث بطريقة آلية وشبه دائمة حتى تعود مرتادو الـ "الدار" على ذلك، لكن حين يكون مطلبك مجلة "الرسالة الجديدة"، فلا بدّ من أن تتحلّى بصفات أخرى غير الصبر، لأنّ العامل سيأتيك بعد قليل ليخبرك أن المجلة غير موجودة، وأن عليك البحث في الميكرو فيلم (جهاز يشبه التلفزيون فيه زرّان لتحريك البكرة المطبوع عليها المجلات، للأعلى والأسفل)، وهذا

بقية القصائد، وحينما سافر إلى فرنسا أودع هذه المجموعة "الأولية" لدى رجاء النقاش، ثم أودعها شقته في وسط البلد، وضاعت إلى غير رجعة، ثم تذكر أنه سبق ونشرها، هي وقصيدة أخرى معنونة بـ "بكاء الأبد"، في مجلة "الرسالة الجديدة"، وقال: "هاتان القصيدتان لا يعرف عنهما أحد شيئاً، وقد حاولت استدعاءهما من الذاكرة فلم أنجح". فسألته إذا ما كانت هي نفسها المجلة التي كان يصدرها الزيات؟ فقال بالنفي: "هذه المجلة أنشئت بعد الثورة، وكان يرأس تحريرها يوسف السباعي ويديرها محمد أنور السادات".

مجلة ثقافية أنشئت أوائل الخمسينيات؛ رئيس تحريرها ومديرها من أعضاء مجلس قيادة الثورة؟ إذاً هي من تلك النوعية التي يُطلق عليها اسم "مجلات البرستيج" التي لا يُقصد من ورائها سوى تجميل وجه الأنظمة الحاكمة وتبني التيارات الجديدة للإيهام برجعية الأنظمة السابقة، وقد كانت الثورة سبّاقة في ذلك، فأنشأت "دار التحرير" التي تُصدر جريدة "الجمهورية" (أيضاً أنشأت "استاد ناصر الرياضي" الذي أصبح في ما بعد "استاد القاهرة"، و"مدينة ناصر" التي أصبحت في ما بعد أيضاً "مدينة نصر").

ولأنّ تتابع الأنظمة الحاكمة الجديدة في بلادنا عادة ما يرتبط بطمس معالم

يضمّ ديوان الشعر الأول، عادةً، الكثير من التغييرات الفنية التي طرأت على رؤية الشعراء وشكّلت أفقهم الشعري، والمتصفّح ديوان "مدينة بلا قلب" لأحمد عبد المعطي حجازي يجد أن ثمة قصائد كثيرة لا تتشابه في مضمونها ولا محتواها ولا شكلها مع القصائد الشهيرة الأخرى، وإذا تفحصنا الأعمال الشعرية الكاملة لحجازي ("دار سعاد الصباح")، سنجد أن الفرق بين قصيدة "المخدع" 1954، وقصيدة "منذبة القلعة" 1955 كبير جداً.

كان البحث إذاً عن قصائد حجازي المغمورة ضرورياً لترميم وجهة النظر النقدية تجاه مشروعه الشعري، وكان لي دراسة سابقة عنيت فيها بقراءة دلالة الصديق في ديوان "مدينة بلا قلب"، وبعد نشرها تحدّث مع حجازي عن ذلك الديوان، وعن ظروف نشره، وعن سبب ترتيب القصائد بداية من قصيدة "العام السادس عشر"، فتذكّر هو قصيدة أخرى كان كتبها في الخمسينيات، معنونة بـ "عشرون عاماً"، ولأني لم أقرأ القصيدة من قبل سألته: في أي ديوان نُشرت؟ فقال إنها لم تنشر في دواوينه، وحكى أنه كان ينوي نشرها ضمن مجموعة من القصائد التي كتبها قبل قصائد "مدينة بلا قلب"، لكنه نشر هذا الديوان أولاً استثماراً لبداية حركة الشعر الحر، ولم ينشر



... وقصيدة حجازي.

وتنام أصوات الرجال
وعلى رياح العصر يمشي نوحها فوق
الزوال
ويعود موكبنا العريق
يتلو على الصمت العميق
أسطورة أصغى لها من قبلنا هذا الطريق
من قبلنا كانت وكان
كأس معتقة الدنان
أطفال قريتنا ارتووا منها وماتوا من زمان
مرّوا هنا، لعبوا هنا
هشوا العصافير هنا
ثم استحمّوا في الظلال وتمتموا: هيا بنا!
طافوا وهدهم الطواف
يرعون في الأفق الخراف
كانوا خيالات تبين وتختفي خلف السجاف
أسأل عليهم من سماك
يا بدر وانظر من علاك
هل عاودوا الجميزة الخضراء أم ظلّوا
هناك
نسيت كأن لم تلقهم
نسيت أباهم قبلهم
نوحى عليهم يا سواقي الحيّ واسقي
عهدهم
جميزة من ألف عام
طيرت من يدها اليمام
واليوم يا عمري دفنت بظلمها عشرين
عاماً

مجلة "الرسالة الجديدة" فبراير 1957

سكت الله فأورت لهبي
قهقهات في طبول التائر
...
عندما قلت له: هبني الضلال
واسقني الكفر وآثام الليال
وارمني في الأرض أشلاء جمال
تنزوي فيها شعابين الزوال
أبصرت عيني كهفاً صاخباً
ملحد الرقصة مخمور الظلال
...
إبك من أجلي يا ربّاه وابك
إبك من أجلي ولو ساءك شكّي
إبك أزهارى أيا مبدع شوكي
إبك طيرا ذدته عن كل أيك
لو جرت أماننا في الأرض نهرا
ما ثارنا منك يا ربّاه فابك
...
مجلة "الرسالة الجديدة" مارس 1955
عشرون عاماً
في قريتي فوق الطريق
إن كنت صاحبت الطريق
جميزة تمتد من أغصانها أيدي الشروق
بجوارها نامت قبور
تعطي دماها للجذور
يا عابراً أكل الثمار مالك الجذر الكبير
وتدور مائدة الظلال

بكاء الأبد
عندما أبدعني الغور السحيق
من فنون الليل والصمت العميق
طوّحت بي كفّه فوق طريق
ضائع النجمة مجهول الرقيق
لست أدري وأنا صمت وليل
كيف أشدو؟ كيف أعطيه الشروق
...
عندما قلت اعطني يا ربّ حباً
يصطفي في هيكل الأحلام نصباً
ويوشي لي بزهر الفن ثوباً
ويسوّي لي بتور الحسن دربا
لم تجب بالأمس قلباً صارخاً
فخسرت اليوم يا ربّاه قلباً
...
يوم بلّلت تراب المعبد
بدموعي في الشعاع المجهّد
مرسلاً صوتي وراء الأبد
أنا لم أقتل ولم تسرق يدي
قبل خلقي فلماذا عذبتني
بدّ ربّي في الطريق الأسود؟
...
عندما هرولت في تيه القرون
راكضاً فوق الضحايا التائهين
قلت: يا رب اعطني نور اليقين
قبل أن يجرفني ليل الظنون



غلاف "الرسالة الجديدة".

لأحمد عبد المعطي حجازي

ما يضاعف من أهمية هاتين القصيدتين، إضافة إلى كونهما لم تنشرا في أي ديوان صدر للشاعر ولا حتى في الأعمال الكاملة، هو أن أي دراسة لم تتناولهما ولم تحنّ بهما. وتاريخ نشر القصيدتين يقترب كثيراً من تاريخ كتابة العديد من القصائد المنشورة في ديوان حجازي الأول، فمثلاً: التاريخ المثبت في ديوان الشاعر يقول إن قصيدة "مذبحة القلعة" وقصيدة "الطريق إلى السيدة" تمّت كتابتهما في 1955، وهذا هو تاريخ نشر قصيدة "بكاء الأبد" نفسه، أما قصيدة "عشرون عاماً" التي نُشرت في 1957 فيقابلها في التاريخ نفسه معظم قصائد الديوان وأشهرها: "لمن نغني"، "سلة ليمون"، "قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء"، "أغنية الليل"، "ميلاد الكلمات"، "أنا والمدينة". وبين التاريخين كتبت قصائد "العام السادس عشر"، "عبد الناصر"، "كان لي قلب"، "إلى اللقاء"؛ وهذه القصائد التي اعتبرها النقاد - آنذاك - فتحاً أسهم في/ وأضاف إلى "حساسية العصر"، تصعب مقارنتها بالقصائد المكتشفة من حيث الأسلوب وطريقة بناء الجملة، وطبيعة التخيل الشعري، وحرفية تركيب الصورة، والتشكيل الكلي للقصيدة، وإذا فرضنا أن قصيدة "عشرون عاماً" كتبت بعدما أتمّ الشاعر عامه العشرين، فبهذا يكون تاريخ كتابة القصيدة مثل التاريخ المثبت لـ "الطريق إلى

السيدة" التي يعدّها النقاد من أهم ملامح الحساسية الجديدة، وهذا وحده يفتح لنا باب البحث عن حقيقة تأريخ القصائد، فكيف يتغيّر خيال الشاعر بهذه الطريقة، وكيف يجد طريقه السريع إلى التطوّر، في الوقت نفسه الذي يحافظ فيه على الشكل السابق، والمضمون والرؤية الرومنطيكيين. يستهلّ حجازي قصيدة "بكاء الأبد" بسرد سياق خلق أسطوري يتشابه كثيراً - بطريقة المخالفة - مع قصيدة "ميلاد شاعر" لعلي محمود طه الذي يقول فيها: "جاء للأرض كالشعاع السني/ بعضا ساحر وقلب نبي"، فيقول حجازي: "عندما أبدعني الغور السحيق/ من فنون الليل والصمت العميق/ طوّحت بي كفه فوق طريق/ ضائع النجمة مجهول الرفيق"، ثم يستعرض تجربته المفترضة في التحاور مع الإله الذي يَأْبِقُ عنه في آخر القصيدة قائلاً: "لو جرت أاثما في الأرض نهر/ ما ثأرنا منك يا ربّاه فابك"، وفي هذه النهاية التجديفية النزعة، يتشابه حجازي مع المُنظّر الأول لحركة الشعر الحرّ لويس عوض في قصيدة "malediction" التي نُشرت ضمن مجموعة "بلوتولاند" (1947)، والتي يقول فيها: "خمسین سما فوق راسي، وما فهاش إله يسمع لي/ إديني أي كنيسة/ أدوسها تحت نعلي". بالطبع، التشابه لا نجدّه فقط

في النزعة التجديفية وحدها، لكن في المباشرة والاستسهال نفسيهما، بلا مقدّمات توحى بعمق الأزمة الوجودية التي يترتّب عليها هذا الصراخ، وهذا ما تخلص منه حجازي في "مدينة بلا قلب" على الأقل. وإذا نظرنا إلى القصيدة الأخرى ("عشرون عاماً")، ضمن سياقها التاريخي من جهة، وضمن مشروع حجازي الشعري من جهة أخرى، فسنجد أنها مثّلت النواة الأساس التي بنى عليها الشاعر بعض أركان تجربته الشعرية، فالقصيدة تنطلق من إحساس عميق لمشهد متكرّر قد تألفه العين ولا تلتفت إليه، وهذا المشهد هو صورة شجرة الجميز التي تبوح صامتة، بجانب المقابر، فدارت القصيدة بين تداعي الذكرى، والتأمل الشعري، والجدل مع مفردات المكان. ولعلّ من الواجب هنا أن نشير إلى ما تميّز به شجرة الجميز من تغلغل في الوعي المصري (الريفي على وجه التحديد)، ذلك أنها تحتلّ مكانة مكيّة في مخيلة أهل الريف بما يُصاغ عنها من حكايات شعبية، وبما تمثّله من كونها علامة للسالكين، ومقصداً للمتواغدين، ولعلّ ذلك الإحساس الحميمي المشوب بالرهبة تجاه شجرة الجميز قد تسرّب إلى اللاوعي الجمعي للمصريين من خلال بعض الأساطير الفرعونية التي اعتبرت شجرة الجميز محط اهتمام الإلهة "حتحور"، ربّة

الخصب والصبر معاً، ومن هنا نستطيع أن نتفاعل مع ذلك الإحساس المركب تجاه تلك الشجرة. في نهاية القصيدة يصوّر الشاعر الحالة المتعالية لشجرة الجميز: "نسيت كأن لم تلقهم/ نسيت أباهم قبلهم"، مرتضياً دفن عمره تحت تلك الشجرة، في إشارة إلى إتمام دورة الحياة بالتواصل والتوارث، خلافاً للتجارب الأخرى التي تشترط الانقطاع، وهذا يدلّ على ثبات الموقف النظري للشاعر منذ بدايته إلى الآن!

وائل السمري

يقول حجازي إنه لم ينشر بعض قصائده استثماراً لبداية حركة الشعر الحرّ



استقبل صباك بالشعر استقبل صباك بالشعر استقبل صباك بالشعر



للاشتراك السنوي:

لبنان: 20 دولاراً أميركياً. الدول العربية: 50 دولاراً أميركياً. أوروبا وأميركا: 70 دولاراً أميركياً.

carmen@alghaoun.com

هاتف 961 3 835106 +

عن صلاح جاهين وتحويل الغزل إلى شعار يؤسس لسلطة الإثارة / الثورة

الشاعر المصري العامي، الأهم والأشهر، الراحل صلاح جاهين جمع في رباعياته بين قصائد الطبيعة والأحياء الشعبية والمدينة. إذ تنمّ هذه الرباعيات عن فلسفة صادرة عن خلاصات تجارب في مدينة يسودها الضجيج والصخب والتفاوت والتناقض في مستويات وتفصيل التجربة المعاشة، وعلا تخومها، وفي قلبها، تفاصيل الأحياء الشعبية التي لا تنفك تثرثر بفهارس مطالبها وأوجاعها.



أو محرّضات ظرفيّة ما انفكت تدعوه إلى تجنيد مفردات الطبيعة لدعم قوّة الغزل والمرح اللذين يظهران في الرباعية مرتبطين بالجدّ والأمل. إننا أمام "فرخ حمام" على الرغم من صغره إلا أنه كان مُحَرِّضاً على خلق صورة جمالية لافتة، ولم يكن أمام "الأنا" المشاهدة والمشاركة في تلقي هذا الخلق، إلا التشجيع والنصرة.

فما ان يتخيل السامع صوت هذه "الأنا"، حتى يجد الصوت مجللاً بإيقاعات الدعم والحماسة والمراهنّة على الاستمرار في النضج والتكملة. لكن، الأهم من هذا التدوّق السماعي، هو أننا نرى الطبيعة، موضوع هذه الرباعية، فاعلة ومتحوّلة، ذاتياً، مثلما تقول لنا الصورة الشعرية التي تقف على النقيض من الصورة الكاريكاتورية لدى برجسون، صاحب فلسفة الضحك، الذي رأى فيها التصلّب والبلادة. فالكاريكاتور يقوم على التشويه باعتباره نوعاً من التصلّب يصيب الشكل، ويرجع إلى تصلب حركة فقدت مرونتها إلى حد أن تحوّلت إلى تجعيدة تجمّدت وسكنت سكوناً لانهائياً، فكانما "الطبيعة" قد تصلّبت في يدٍ بالمطلق!

إذاً، تدافع الرباعيتين عن المدلول

لنقرأ هذه الرباعية، كمثال يتّصادى مع رباعيات كثيرة لجاهين: "زحام وأبواق سيارات مزعجة / لتي يطول له رصيف... يبقى نجا / لو كنت جنبي حبيبي أنا / مش كنت أشوف إن الحياة مبهجة / عجيبي!!". لكن ما نريد تسليط الضوء عليه هنا، هو "لجوء" جاهين إلى الطبيعة، وتوظيف كائناتها، في بنية مُغرية ومثيرة وحميمة؛ حتى تكاد تكون رومنطيقية؛ وذلك خدمة لغرض أو هدف ثقافي واجتماعي في رائيها أو موظفها. وفي هذا الإطار، نستشهد بهاتين الرباعيتين؛ تقول الأولى:

**"كان في قمر كأنه فرخ حمام
على صغره دقّ شعاع شق الغمام
أنا كنت حاضر قلت له ينصرك
إشحال لما حتبقى بدر التمام
عجيبي!!".**

وأما الرباعية الثانية، فتقول:

**"النهدي زي العهد نطّ اندلّع
قلبي انهيش بين الضلوع وانخلّع
ياللي نهيت البنت عن فعلها
قول للطبيعة كمان تبطل دلّع
عجيبي!!".**

إذاً، في مقدورنا أن نرى كيف تُفضي التشابيه الجميلة، في هاتين الرباعيتين، إلى تداخل أهواء الشاعر التي تثير، في آن واحد، تساؤلات عمّا إذا كان ثمة إخلاص فطري عفوي، من جاهين، للطبيعة والتغني بجمالها لذاتها في ذاتها، أم تحت إهاب ذلك توجد محرّكات

الزعيم الراحل جمال عبد الناصر الذي عاصرّه ونصرّه بالدعاء: "أنا كنت حاضر قلت له ينصرك". لكن جاهين ينادي، في واقع هذه الرباعية، بعدم الفصل في الحياة بين الغزل والأمل، أو الحب والثورة. وعند هذا التوظيف والمزج نميل إلى كشف رموز الغزل، بتسمية "فرخ الحمام" بالأنثى. ولم نسأل عن جنسه في البداية. لكن سوف تؤسّس هذه الاحتمالية المؤوِّلة والمعلنة، في التوّ، الصراع على مستقبل يؤوّل "حمامة" سوف تنقسم، في وصفها علامة تفكيكية، على نفسها: حرب/ سلام. ومن جهة مقابلة ومعقدة، عند الميل إلى ترجيح أن الفرخ هذا ذكر حمام؛ سوف نستحضر عملية التسايف بين الرجل الشجاع القوي والحرب، كما فعل الرئيس المصري الراحل أنور السادات الذي صنع السلام على أسس الشجاعة والقوة وحسابات السياسة الإقليمية، واستطاع، في ظل هذا التحول السياسي، تضريح "الأنا الناصرية" من جذوتها في صدور الحالمين. أو أن نجد أنفسنا أمام معادلة الشجاع والهزيل، وهي المعادلة التي ستفضي إلى نتائج تتمخض، وما تزال، عن علاقات الأمن والتهديد؛ تلك المبنية مع "الحمامة" السياسيّة، على مبدأ الركائز والحمافة والاصطياد. وهنا تقفز إلى أسماعتنا، بالضبط، مقولة: "سلام الشجعان" للزعيم الفلسطيني الراحل ياسر عرفات، والتي طالما علّقها

الإنساني الاجتماعي

بأسلوب تقديم الطبيعة على الإنسان، وجعلها تعبر عن معانٍ تمسّه في الصميم. فالجوهر الفني، هو في تحويل الطفل إلى معادل طبيعي للحرية في حالات نموها وتحولها المستمر، مثلما تجسّد ذلك في "قمر" كان كما لو أنه "فرخ حمام دقّ شعاع...؛ والشعاع، بدوره، "شقّ الغمام".

هكذا يوظف صلاح جاهين الطبيعة في حالاتها النامية والتحولة الوثيقة بالبعد الثالث للزمن (المستقبل)، مازجاً هوى التغرّل بتأمل ثوري واجتماعي عميق، في "قمر" كان على الأرض هو

ك"لافتة صوتية" على شفّتيه.

لقد رفع جاهين بفتوة جسده الواحد، بيده اليمنى، لافتة: "ثورة الجسد"، في موازاة يده اليسرى التي انشغلت بحمل لافتة ثقيلة من كثرة الأحلام الكبرى، وهي: "جسد الثورة". وتنضوي الرباعية الثانية تحت اللافتتين، لما تقود إليه مفردات، بعينها، مثل: "النهدي"، "اندلع" و"انخلع"؛ لا سيما المفردة الأولى التي تحوّل المجاز المرسل من غزل إلى شعار يؤسّس لسلطة الإثارة/ الثورة المترجمتين بردود أفعال الجسد: "اندلع" و"انخلع". وهذا، كله، إنما يؤكد، بالفعل، على جذب الكاريزمية "الجمالية" لشعراء الرومنسية الثورية الحالمين. وهكذا تبدو الطبيعة الوعاء الوظيفي للأغراض والحجج والتحولات السياسية والاجتماعية والثقافية.

غير أن الرباعية الثانية ستثير التساؤل المشروع في إطار الجمال والأخلاق، حول طبيعة الإثارة المندلعة وتأثيرها الأخلاقي على المجتمع؛ في ظل لغة الجسد التي استخدمها جاهين. فلوهله أولى نسمعها تناشد بفتح الباب واسعاً على استغلال الجسد، في ظل شيوع قيم البورنو. غير أن المعنى لا يأخذ هذا البعد لدى جاهين، وإنما يقف - بالتأمل الأعماق - في مواجهة المهنّيات الاجتماعية والثقافية. أي المناادة بالحرية كمعنى لا يتساهل مع أي قراءة سطحية هنا. وفي حال القراءة السطحية، ستكون ثمة مفارقة وهي: لهات المدينة وفتحها الباب واسعاً على قيم البورنو؛ في مقابل تحفّظ الريف والحيّ الشعبي والامتناع عن الاستجابة لظاهر القول في رباعية جاهين!

نصر جميل شعث

مع عددها الرابع أضافت مجلة "نقد" تقليداً جديداً إلى عالم النشر، حيث نشرت (وستنشر في كل عدد من أعدادها) مجموعة شعرية جديدة لشاعر شاب، متمنية من القراء والكتاب والنقاد التعامل مع هذه المجموعة على مثال ما يتمّ التعامل مع المجموعة المنشورة بشكل مستقل. وكانت مجموعة العدد الرابع، وهي الأولى في "سلسلة نقد"، للشاعر اليمني الشاب محيي الدين جرمة، وحملت عنوان "حافلة تعمل بالدخان والأغاني الرديئة". ومن أجوائها نختار:

الطيور لا تهاجر

تحلّق في الهواء فحسب

وما ان تحطّ على الأرض

تهاجر

...

أحلام مكسوة بالمطر

لظلال عبرات ساخنة ومنسية

كتراب عالق على الخارطة.

165

سلسلة نقد

سلسلة نقد: نقد الشعر، العرب الجديد - رقم 1
حقوق النشر محفوظة لـ نقد منذ ثلاث سنوات

محيي الدين جرمة

حافلة تعمل بالدخان والأغاني الرديئة

الطبعة الأولى: أيلول 2007

في هذه العدد نصيب نقد تقليداً جديداً إلى عالم النشر، حيث ستشر في كل عدد من أعدادها مجموعة شعرية جديدة لشاعر شاب، متمنية من القراء والكتاب والنقاد التعامل مع هذه المجموعة على مثال ما يتمّ التعامل مع المجموعة المنشورة بشكل مستقل

سلسلة

"نقد"

الشعرية

الشعر لا يلمع مع صابون الحلاقة

لماذا كان المتنبيّ يخيف؟ لماذا ظلّ مُقلّقاً للطبقة الثقافية والسياسية على مدار العصور؟ ولماذا يُعتبر في الآن نفسه نموذج الطامح والأناقي؟

بالطبع، الجواب عن هذه الأسئلة لا يكمن في كون المتنبيّ شاعراً التزم تماماً بـ "عيار الشعر" كما تحدّث عن ذلك ابن طباطبا العلوي، لأنّ من كان يفعل ذلك في عصره كُثر بحيث لا يسعك إلا "أن تحثّ التراب في وجوههم".

كتب المتنبي، أو بالأحرى قال "القصيد المادحة"، بتعبير الناقد السوداني عبد الله الطيّب، وفق النظام السائد في "المدحيات"، لكنه زاد على ذلك بأن جعل من قصيدته المدحية "البناء" الذي يتأسس عليه طموحه "اللاشعري"، وهذا الطموح كان بكل بساطة رغبة المتنبي النارية في امتلاك شيء ملموس ومادي وحقيقي غير الحقيقة الشعرية.

ربما لأنه أدرك في لحظة من اللحظات أن "الجاه الشعري" قد لا يكون السبيل إلى المكانة الاجتماعية، ما دامت القصيدة المادحة، أو لنقل الحقيقة الشعرية، هي مبتدأ ومنتهى في خدمة الحقيقة السلطانية، كيفما كانت هذه الحقيقة، ومهما تلوّنت أو خفت أو تحللت في لبوسات حقائق أخرى أكثر ظرفاً وليونة.

كرّس المتنبيّ نفسه لسيف الدولة، وجعله يمشي في قصيدته حاصداً الرؤوس واللقاب أضعاف ما حقّقه في جميع المعارك التي خاضها. وبين هذا المجد الشعريّ المشيد للغير كان المتنبي يحلم بـ "مسكن" مادي. لم يكن هو في حاجة إلى الرموز ولا إلى العلامات، لقد اشتطت عليه العلامات وضاعت الرموز حتى فرّ هارباً في ليل الصحراء، يحلم بـ "بلاد" يسوسها ويقودها ويرفعها إلى مراتع النجوم.

كان المتنبيّ، بلغة الصراع الطبقيّ، يريد أن ينتقل من "الضيعة إلى المصنع"، أي من المجال الجغرافي إلى صناعة الناس وسياستهم، وقد تتبع هذا "الطموح العمودي" من حلب إلى أقصى منابع النيل. كم من صحاري خاضها هذا الرجل، وكم من فصول مرّت على

وجدانه الفوار، وأما الخيبات فحدّث ولا حرج.

العودة إلى المتنبيّ هي عودة رمزية فقط، لأن القصيدة العربية تبلورت شخصيتها واكتملت، وسدّت أبواب الاجتهاد فيها منذ أن صاح عنتره العبسي: "هل غادر الشعراء من متردّم؟"، وهي عودة أيضاً ليس من أجل استقصاء جماليات قصيدته، فقد فاض فيها القول، لكن لمراقبة كيف تتحوّل القصيدة من حقلها الجمالي إلى وظيفتها السياسية والاجتماعية، أي من الإستيطيقي إلى الإيديولوجي، ومن

العودة إلى المتنبيّ ضرورة لمراقبة

تحوّل القصيدة من حقلها الجمالي إلى

وظيفتها السياسية والاجتماعية، أي من

الإستيطيقي إلى الإيديولوجي

هيمنة الشكل إلى اختراقه وتشظّيه، وبعبارة أوجز: من الضيعة إلى المصنع، أي من الحلم البيوتوبي إلى "خساسة الواقع ورفعته"، فالشعر لا يلمع مع صابون الحلاقة مثل وجه جارنا المنمّق في البدلة والكرافات.

ماذا يقع للقصيدة حينذاك؟ إنها تجرح، وحين تجرح الشعرية فإنها تولّد الأشكال، مثل الندوب تماماً؛ هي مقاسات وذاكرة. وحين تكتب القصيدة اليوم متخفّفة من "حديد" الوزن، فإنما تريد لنفسها الحيرانة أن تستقرّ أخيراً في مياه المطلق، غير أبهة بشعر يخرج مثل بيض الدجاج من زحافات الوزن وعلله، وجوازاته العروضية المركونة في "كراج" الخليل بن أحمد.

الشاعر فوق العروض، وفوق أمواس الحلاقة.

حكيم عنكر

عدم الثقة بالآباء

خارج قيود الرقابة والأصنام الشعرية. والسمات العامة التي سأذكرها تسعى إلى تقديم أسئلة ضمن نقاش من المهم فتحه أكثر من السعي إلى توصيف نهائي، ومن أبرز هذي السمات سيطرة الأنا والصراع الداخلي فيها والفردانية بعيداً عن الأدلجة، وهذا نتيجة طبيعية لانحسار التيارات الكبرى والأحلام الجماعية، على الرغم من أن العديد من هؤلاء الشعراء ذوو مواقف سياسية، إنما وصلت إلى حدّ اليأس والنكوص للجمالي. ومن جانب آخر نلاحظ سيطرة الاكتئاب الذي يأخذ شكلاً أخطر أحياناً، وهو اللامبالاة في النصّ الشعري باعتبارها الوجه الآخر لليأس، إضافة إلى الإحساس بالغربة، وكثيراً ما يطرح تساؤل حول هذه النقطة: هل الحزن والتضجّع والأسى لدى الشعراء الشباب حالة مازوشية، أم تأثر بتجارب سابقة، أم أن الواقع يفرض نفسه عليهم بهواجس وعرة وممضّة؟ ألا يعاني معظمهم من الفقر والبطالة والعنف في الجامعة والعمل وانسداد الأفاق؟ ألا يحلم أغلبهم بالسفر أو الهرب خارج البلاد؟ ألا تصاب معظم مبادراتهم بالفشل أو الإفشال مع العقاب أحياناً...؟ ثمة الكثير مما يجب البحث فيه. وأحياناً يتصدّد هذا التناقض بين حيوية الشباب واليأس عبر الهروب إلى الأمام والبحث في أشكال جديدة وغريبة على مستوى الشكل والمضمون تراوغ حول الأسئلة الومرة التي تحاصر هذا الجيل بطرق تنجح أحياناً، وتنمسخ كثيراً، وهذا جزء من فقدان الثقة بالآباء الشعريين والسياسيين، فالتناص في بعض التجارب الجديدة يفتّح على تجارب لأسماء غير مكرّسة من جيل الثمانينيات والتسعينيات بحثاً عن شيء مفقود، أو عن كمون جديد يُعاد إنتاجه حسياً وفكرياً. ما سبق، إذا صح، ليس مقتصرأ على شعراء الألفين، بل يشمل - ببعضه - شعراء التسعينيات. وفي النهاية الهدف هو طرح الأسئلة بمرونة وحيوية، ومن المهم أن تأتي من داخل هذا الجيل، والأهم هو منح هؤلاء الشعراء حقّهم في تنفّس هواجسهم مع الآخرين.

عبد الوهاب عزاوي

1 ▶ تنمة أيها الشعر أيها النثر

"الدجاج أغبى الحيوانات"، هذه حقيقة علميّة.

العلم يقول: بسبب صغر حجم الدماغ لديه.

الشعر يقول: لأنه يمتلك أجنحة ولا يطير.

•

انتحار مايكوفسكي (الشاعر): رصاصة في الرأس.

انتحار همنغواي (الروائي): رصاصة في القلب.

ثمة خطأ ولا بد!

•

"ترى بعر الآرام في عرصاتها/ وقيعانها كأنه حبّ فلفل" (امرؤ القيس).

التفاؤل عن طعم الفلفل لمصلحة شكله؟ التنازل عن الطعم الحاذ لمصلحة

الشكل الأليف؟ عن اللسان لمصلحة العين؟!

بدلك، فقط، نفهم معنى قولهم: تذوّق الشعر.

•

الشعر يسأل، والنقد يعيد السؤال.

•

كلّما ابتسم الشعر، كسر النقد فرشاة أسنانه.

•

الشعر يأكل، والنقد يتجشأ.

•

النقد شعر بلا أنا... هو الشعر ناقصاً الأنا.

•

الكلمات أعشاش، ووفاء المعاني خرافة من خرافات النقد.

•

"البيت الأول يأتيانا في مغلف" (بول فاليري).

"رامبو سرق البريد" (أنسي الحاج).

•

ثمة جروح في اللغة. جروح بيولوجية أيضاً.

•

"راينيك تموت مبتسماً وأعمى"، كتب بورخيس عن موت أبيه. ابتسامة

الأعمى. يا للفضيحة! إنها الابتسامة التي ترى، والفم الذي يحدّق.

النثر: ابتسامة الأعمى.

الشعر: نظراته.

•

عودة إلى الفخّ: الشعر والنثر: أيها الرجل وأيها المرأة؟

جواب: "أنت كمعظم الشباب في عمرك، تضخّم الفرق بين امرأة وأخرى"

(برنارد شو).

•

في قصيدة تحمل عنوان "على الرصيف" يتحدّث الشاعر التشيكي الكبير فلاديمير هولان عن امرأة عرجاء تتبع الجرائد للمارّة، وحين تتعب تتكؤم على حزمة جرائدها وتنام. يتحدّث هولان عن امرأة تخفي ما كان عليها أن تقدّمه. عن الوجد الذي لا تتسع أعمدة الجريدة له، عن "الشقاء العادي" (بيتر هندكه) والألم المداوم. هذه المرأة بالطبع لا تعرض ألّمها لأنها تعرف أنه بلا قيمة، وأنه لا يُستَرى ولا يلفت المارّة. الألم العادي ليس بخس القيمة وحسب، بل إنه بلا ثمن.

في الحياة ثمة الشعر العادي أيضاً. الشعر الذي لا يُستَرى، والبلاقيمة. الشعر الذي لا ننتبه إليه. الشعر البلا جليلة. المتسكّع بلا بيت شعر يأويه، وبلا محبرة تلمّه من الطرقات. هذا الشعر الموجود "على الرصيف" الذي يخفي ما كان عليه إظهاره، الذي تلتقطه حواسنا بلا إدراك منّا، هو ما نُعيد نسّبه إلى أنفسنا. ما نعيد كتابته نثراً على شكل مقال مجترئين على تذييله بأسمائنا... تماماً كما أفعل الآن.

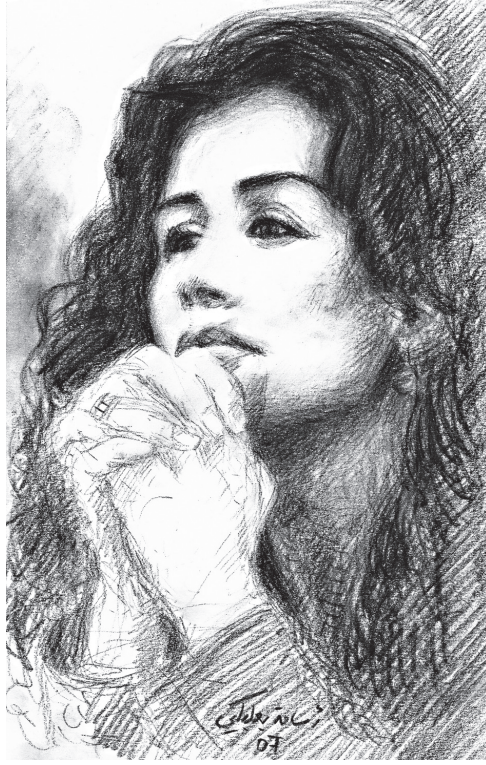
ماهر شرف الدين

منشورات الجمل

الجمل يمرّ والأفق يتحرك



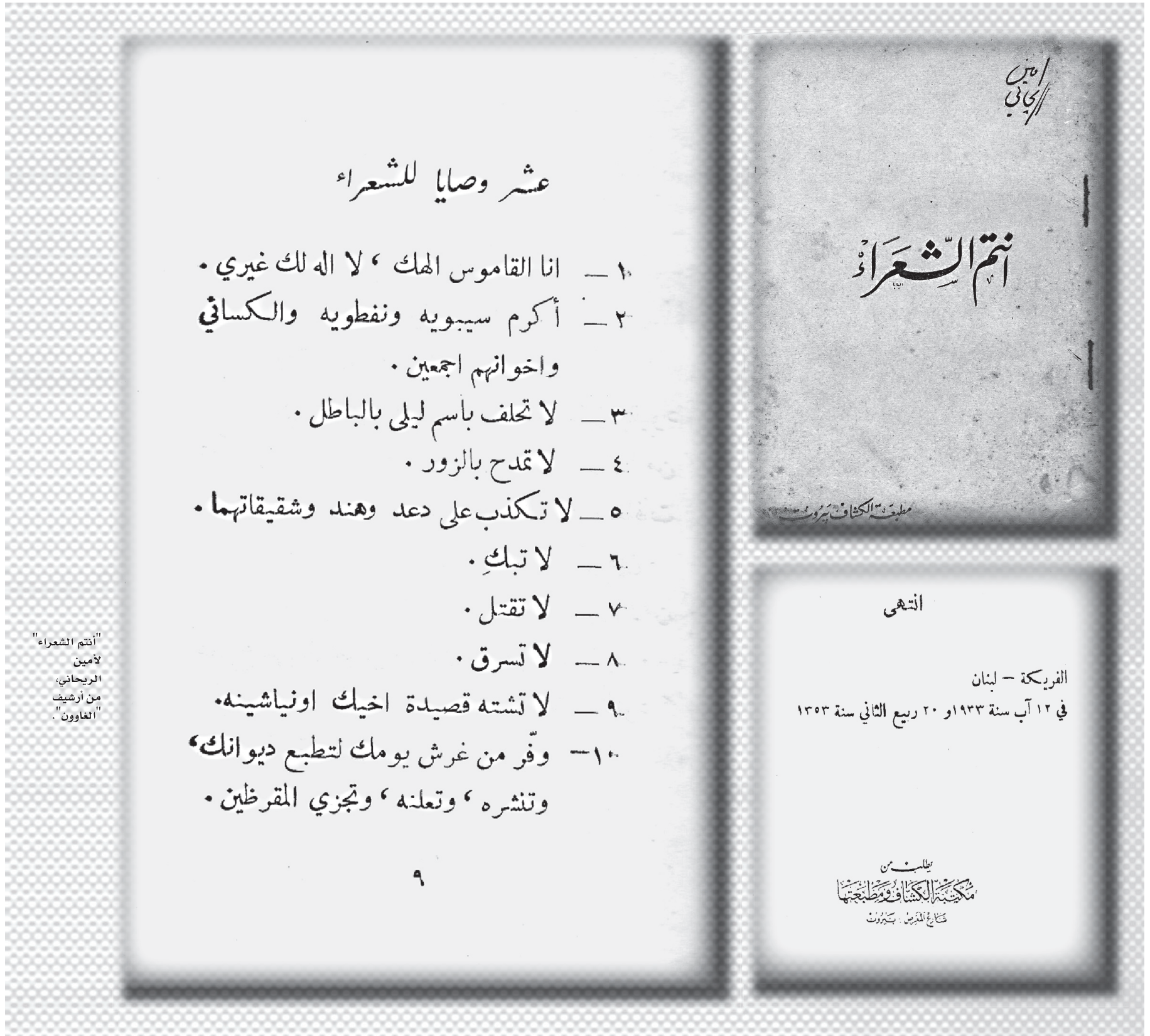
مرايا العبارات في المنام



جمانة حداد
بريشة أسامة
بعلبيكي.



من معرض الشاعرة جمانة حداد عن الشاعرات المنتحرات.



رمى بك الله برجيهما فهدهما

ولورمى بك غير الله لم تُصب

أبو تمام

من قصيدة "فتح عمورية" (838 م)

طفلة مقطوبة العينين

في الليل ترتدي قدميها جوربين وتهيم،
لا يراها سوى الأطفال ونساء يغمضن
عيونهن المستديرة، ويخدرن في شراقي
معلقة على شجر التوت، شجر شجر
شجر، غابة من أمهات فقدن أحديتهن
قبل أن تمتلئ سلالهن بالحكمة
والبقالة. هناك ينسحق العشب البري،
ويتعفن الحفيف، وينحل الهواء، ويلتقي
الجميع بمحض الصدفة.
ومن هناك بدأت أسير ببيجامتي على
يدي وأرفع ساقي خوفاً من أن أترهل
بفعل الجاذبية.

وكان الله يحسبني أجمل، لكن رأسي
يتدلى ككرة الملاكمة، وخطوات يدي
تترك أثراً طويلاً يشبه البارود، ودموعي
تسيل بالقلوب، والجارات يفتحن النوافذ
ويتحدثن عن حالتي التي تسوء، وشعري
الذي امتلأ بالطحالب والحشرات.

لكنني كنت ألتح طرف السماء على أنفي،
ويغزروق رأسي بالدم، فأدوخ وتسقط
ساقي على البلاط بالعكس، وأرى فوق
فخذي منفرجين وملابس داخلية،
وأشعر بالتنوعك.

وأراه يمد ذراعيه ويحملني على كتفه
كالبشكير، فألتقط السجارة من فمه،
وأدخن على عجل لأملأ رأسي بالغيوم،

وأتحول إلى امرأة متزوجة منذ عامين،
تغسل وجهها بأسيد اليقظة اليومية،
وتحاول ألا تكون مخلصه جداً.
وعلى حافة النافذة لم أضع أصيصاً
واحداً، كي أشعلق على راحتي بتتورة
قصيرة، أدخن وأشرب أي شيء. وأتبادل
النظرات مع جارتني المحتشمة وابنتها التي
تمارس الجنس مع زوجي على الهاتف.
وأنا بدوري أعد الحلوى لأرتدي قفازات
الفرن، وأشبه امرأة حقيقية في فيلم
أميركي قديم، تعيش في كوخ خشبي
وتجفف يديها بمريول المطبخ، وتغصب
أحد المارّة.

وفي الظهيرة يتوقف النهار وأحاول رسم
انعكاس الشجرة في مرآة سيارة. لكن طفلة
مقطوبة العينين تغادر منزلي بهراوة
فولاذية، وتهشم الجو الرائع والأصوات
الحبيسة في الخارج، ثم تعود لتسحقني
وتجزني من رأسي المليء بالتفاهات
وتسندني إلى طرف البانيو وتهوي.

وأحياناً أترك الحنفية مفتوحة لتتقطع
المياه، وأستدرج الجابي إلى غرفة الغسيل
وأجبره على تنظيف ذهني من الأعمال
المنزلية وأسماء مساحيق التنظيف.

وأول الشتاء أضعد إلى السقيفة وأحشر
جسدي في حقيبة وتخدر ساقي، ويصيني

أرق شتوي، وتقرض الفئران شفتي
فأحدث من بطني عن التجاعيد والعقم
والأمراض النسائية وصندوق القمامة.
وفي الكتابة تستحيل نظراتي إلى نقود
مزيفة، وأصل إلى باب مسدود لحافلة
معطلة في الفراغ، ثمة "علمة" تموء
ومريض لا أمل في شفائه، وعجوز يحك
قضيبه بمفتاح.

وأنا أفك أضرار قميصي وسحاب تنوّرتي
لأنفّس بجنون وأشتم أعقاب السجائر
ومنفضة الغبار والستائر، وأندفع إلى أي
منزل فيفتح الغرباء لي، ويكون عندما
أكل قدمي من التعب، وأطلق الرصاص
على مرآة في غرفة وعلى ولد بشعر أشقر
يبالغ في طفولته.

غضب، غضب، غضب، طرائد غبية
أترنر بها وأشجار مبقورة، ونهر برائحة
القطران، وطرق مبتورة، ومواصلات
مستحيلة، وأبواب تفتح وتغلق طيلة
العمر، وصبر ينفد، وسلسلة مفاتيح
مفقودة، ومعاملات مؤجلة، ومنزل
أشعث، وحياة تقلب الظهيرة الحامية
يميناً ويساراً وتسترخي مثل حمار في
زريبة الآلهة.

نوال العلي



"غورنيكا" لبيكاسو.

ظل غورنيكا

ماتوا...
واختطف الرب من العرش
فمن خطفه؟
ماتوا!
ما عاد لهم سدره منتهى الظلال
ولا عاد لهم جنة وارفة الذاكرة
غورنيكا قبر يسافر في سكة الغيم
ويلوب السموات بحثاً عن قاطرة.
غورنيكا إيلاف الحروب بين جند الإله
ومخدع تأمنه الضياع على الفريسة
غورنيكا خوذة الموتى الذين يجدلون
النصال
في متاحف الشمع...
وغورنيكا بيت الأدغال
المأهول بالوحوش وقطط الليل

المتصارعة
غورنيكا ملحمة الموتى بين أطلال الجنة
لقبطة الموانئ
ربيبه الفجر
وباعة الدماء والساكر في حارات ييوس
العتيقة
غورنيكا وجع القيظ من غري الفلاة
وغورنيكا ذكرى متوحشة بمخالب
مقلّمة
غورنيكا نسل اليتامى والشهداء
تبحث عن ميت لسرير يحتضر
أينك يا ظلاً طائشاً كرصاصة الرحمة
تعال إلى غورنيكا عشبة المغفرة...
وقشة الغرق في جبّ الذاكرة!
لينا أبو بكر

أزول

ها أنا الآن في غرفتي. أعيدي
إلي وجهي. أعيدي إلي علبة
الضوء. فراشنا، وريث جسدينا،
المطلي بالعرق ينتظر. فراشنا
كهفنا، حضرة أظافرنا النهمة.
وخارج حدود شهوتك أستدرجك
كما يستدرج دوار بحاراً. وعينا
صدرك دائماً العتمة، كلما أردتا
رؤيتي أغمضت عليهما فمي...
أهكذا تنطفئ بلا ظلام؟! كلما
بكيت صار وجهي سجيناً بين
قضبان. ومن دون أن أشعر أزول
من فراشك.

كمال المهتار

ملاك

دع الملاك يتولاك
كلما هممت أن تنهل
القدح المكنوز بنسيان
العنب،
دعه،

يعرف تقدير المسافة
بين شفرة الزجاج
وشفتين مصقولتين
بالولع

سترى كيف يكون
الترنح البهيم
برفقة ملاك يرويك
ويروي عنك
فتعرف معنى النشوة
بعد اندلاع اللهب
المكبوت

فصل التذكّر الأول
عنب يستعصي على
النسيان
دعه،

ملاك ينتابك مثل
الشغف
يفتح لك الطريق
بمسح الصهد في
تجاعيدك
ويصقل لك يقظة
التأويل
دعه،

ينالك مثل برق العشق،
ملاك هي الكتابة.

شرفة وحدها

اسمع شقاء الشرفة
متماثلة للتجربة
خشب يتصدع في سباته
كلما هبّ ضوء شاحب في
هيئة ريح مريضة
مثل شجر يتقمص معنى
الشمس بدلالة الهواء
خشب يبلى على شرفة
يائسة
شرفة في شفير
الوحشة.

خذ فتاتك من الزند
والخاصرة
واكنز لها الحب
مكتوب عليها العناق
ولك القبلية الخاطفة
خذ الريح المريضة
باليدين الناعستين
واكترث بأعطافها
وتريث لها
تأتيك في هيئة السيل
والشمس في حمرة
الخجل
خذ الحكمة الضائعة
وأنت تطيل المكوث في
قبلة منهوية
في شرفة توشك على
التلاشي
فينهرها الحب.

قاسم حدّاد

الصورة القديمة

دون أن ننتبه
غمسنا وجه الطفولة في بقعة ضوء كبيرة
لنتترك بصمة
نُفشي نهاية الحكاية.

كقطع النقود الصغيرة
التي كانت تكفي
لنكون أثرياء
حملنا أحلامنا
وأشياء أخرى
في جيوبنا الضيقة
ومضيها.

لم نلتفت يوماً إلى صوت وقوعها
أو صوت تمزق ثيابنا
كان إحساسنا بالخفة أعلى
كما أننا لم نكن نستحي من التحليق عراة
وعوراتنا تستحيل أجنحة.

ككل الأمكنة التي عرفناها
وقفنا نبحث عن إثبات هوية
لتفتح لنا السماء أبوابها
لحسن الحظ
لم نجد سوى الصورة القديمة
التي أصبحت تشبهنا تماماً
ملبئة بالتجاعيد.

لميس سعيدي

قلبك الذي يتفتت هناك
يسقط عليّ غباره هنا.

الحجارة التي يرمونها عليك هناك
تجرح جلدي هنا.

النهر الذي يجفّ هناك
كلّما مررتُ بقرية وتحذّثُ للحصى
يجرف وصادتي هنا.

الأعشاب تعلق بشعري
والأغصان اليابسة تسدّ قلبي.

العيون التي تخشاها مساء فتختبئ في
أوراق غرفتك
ترجمني صباحاً هنا
كلّما فتحتُ عيني وأغمضتها.

كيف أجزّ الأمان إلى قلبك
وأنا التي من دون حبال
أو أصابع.

القصيدة التي تطاردها أنت
أكتبها أنا
بفارق بسيط
أنها أقل جودة
وبحروف عطف أكثر.

لو وقفت على السطح هناك
بقميصك الرقيق والمطر يهطل من
عينيك
وعظامك تصطك من البرد
شخص ما هنا
يهزّني من كتفي ويقول لي: اخفضي
صوتك
إنك ترتجفين.

البائع اللثيم
الذي يرفض فتح دكانه بعد الواحدة
ليلاً
ليعطيك سجائر وطنية رخيصة
كي تكمل القصيدة
أشتمه في سري هنا
وأقتني علبة مالبورو أبيض
أرميها في الزباله حين أنظف البيت.

النبيد الرديء الذي تستدين ثمنه
لتسدّ به ثقباً واحداً في روحك
أحتفظ به عمداً في المطبخ
لأدلقه على زفر العشاء
وأخيل أنني أذيب به شحم العالم كله.

لحافك المتسخ هناك وجواربك التائهة
تحت السرير
والعاب طفلك المصنوعة في الصين

أمنح لأجلها هنا
خمس دراهم إضافية
للعامل الهندي الذي يحمل ملابسي
إلى المغسلة.

ضحكتك المفتعلة على الهاتف
تثنّ كعصفور محبوس في صدري.

كلّ شيء
يخذلك هناك
في الخفاء
ودون أن تنتبه
دون أن تفهم لماذا
أقتني أثره على خريطة قلبي بدبوس
صغير.

أريدك أن تفهم
أن العالم بكل ما فيه من هواء وماء
وتراب
لم يعد يحبني
مثلما كان قبل أن ألتقيك
وما يقف حائلاً بيني وبين السكين
رغبتني
بأن أموت في مكان ما على
كتفك.

تغريد الغضبان

عام على نقد

نقد

نازك الملائكة



أكتوبر 2007
العدد الرابع

نقد

محمود درويش



يناير 2007
العدد الثالث

نقد

صلاح عبد الصبور



أبريل 2007
العدد الثاني

نقد

بول شاول



بماير 2007
العدد الأول

nakd@alghaoun.com

للمراسلة

في المكتبات

عبد وازن

حياة معطلة

دار النهضة العربية

السرو كلب الشجر

شجرة الهامش هي، لذلك، فالسروة شاعرة الشجر. لا تثمر، ولا تبدل لباسها، لكنها تغيش الفضاء بلونها الزيتي، الأخضر، الرمادي، الأسود...

من طفولتي البقاعية أذكر: ثمة سرو كثير يزنج الحقل، جنود يقضون عند حدود كل ملكية لحمايتها، أو كلاب قطيع يأخذ الهواء شكلا بحسب عوائهم.

لطالما تساءلت: أين السرّ في هذه الشجرة الخرساء، الشاهدة الأزلية على تبدل الظلال؟ هذه الشجرة السهلة: كلما أمسك طفل طبشورة أو قلم رصاص رسم مثلثا وجدعا بطريقة شبه ميكانيكية، المعقدة: كلما دقق أحدهم في عدد أوراقها -إبرها- أصابه النعاس عند الظهيرة.

"ليس بالضرورة أن أكون مثمرة، لتطلقوا علي اسم شجرة" تقول السروة، مع ذلك نصرّ على جعلها كذلك، فنقتلها ثم نجرّها إلى أمسياتنا الميلادية الدافئة، ونعلق على جثتها أمانينا البراقة، نعلق أجراسا وأقراطا ثم نوشوشها كما لو كانت أذن العام الجديد.

أين السرّ في هذه الشجرة الخرساء، الشاهدة الأزلية على تبدل الظلال؟ هذه الشجرة السهلة: كلما أمسك طفل طبشورة أو قلم رصاص رسم مثلثا وجدعا بطريقة شبه ميكانيكية، المعقدة: كلما دقق أحدهم في عدد أوراقها -إبرها- أصابه النعاس عند الظهيرة.

والسروة، متسامحة، لكم لوحت للأطفال وهم يمرّون مسرعين في سيّارات آبائهم!

إنها ابنة الحقل الحكيمة، لا يضيرها عقمها الظاهري. فهي، كالشجر تحمل ثمرها لنفسها، لا لتتباهى به أمام الآخرين فيقطفون... يشكرون.

زينب عسّاف

zeinab@alghaon.com



... اكتشافه

عثر عمّال منجم للفحم الحجري البنيّ على 16 جدعاً منتصباً من جذوع أشجار السرو المستنقعي في حالة جيّدة، قدّر عمرها بثمانية ملايين سنة. ويبلغ ارتفاع جذوع هذه الأشجار ما بين أربعة وستة أمتار، ووصل قطر الأكثر سماكة إلى ثلاثة أمتار، ما يعني أن ارتفاعها الأصلي كان بين 30 و40 متراً، وهو الارتفاع الذي تصل إليه حفيداتها في مستنقعات فلوريدا اليوم.

(وكالات)

قطع السرو

اعتقلت الشرطة الألمانية رجلاً متقاعدًا (70 عاماً) قام بقطع وتقصير 122 شجرة سرو في غابة ملكية عامة ليتمكن من "التمتع بمنظر بحر البلطيق من دون أي عائق". فقد كانت هذه الأشجار "تخجّب عنه رؤية البحر من شرفة منزله"، الأمر الذي كان يثير غضبه في أغلب الأحيان.

(وكالات)

□ أنطولوجيا السرو □

طرفك الحائر مشدود هناك
عند خيط شدّ في السروة، يطوي
ألف سرّ
ناذك الملائكة
... كانت أغصان السرو وأشجار
الدقلى تخفي عني مدنا ونجومنا،
تسبح في عطر بنفسج ليل يصعد
من أغوار القلب الإنساني.
عبد الوهاب البيّاتي
يا "سين" يا "ميم" يا سمّي وموتي،
هذه هي سروتني، سدرتي، يائي.
وديع سعادة
عقل المويط
ليست له رشاقة السرو الذي
يلتف مثل النسوة المحجّبات
في ملاءة الهواء
شوقي بزيغ
طاهر رياض

خلدنا بعشقك في العالم
فيا شجر السرو كم دمة
بكى الظلم فيها على الظالم؟
حافظ الشيرازي
شجرُ السرو، خلف الجنود، مآذنُ
تحمي
السماء من الانحدار...
محمود درويش
... وبأن السرو قد زاد ارتفاعا
وبأن العمر قد زاد اتساعا
وبأن الله
قد عاد إلى الأرض أخيرا
نزار قباني
ثمّ ها أنت هنا، دون حراك
متعباً، توشك أن تنهار في أرض
المرمر
بنو الدهر موتى ولكننا

الظلال تحت أشجار السرو أضحت
ضبيقة،
والنسمات التي تهبّ لم تعد تنعشنا
ومن حولنا البسيطة كلها تضيء إلى
الجبال صاعدة
ونحن نُثقل كواهلنا الأصدقاء
الذين ما عادوا يعرفون كيف
يموتون؟
جورج سيفيريس

ببطء ينام العمر تحت أشجار
السرو،
كالمحراث المهجور. الفلاح ينام
تحت الأرض -
زوجته وحيدة مع الكلب، والثور
الهزيل.

يائيس ريتسوس

في العدد المقبل

قصائد إيروتيكية فرعونية

